UC-NRLF
B 3 018 228


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS
775c
R69
v.16
LIBRAIRIE E. DROZ
25, RUE DE TOURNON, PARIS
LIVRES D'ÉRUDITION
HISTOIRE LITTÉRAIRE
PHILOLOGIE
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA



ROMANISTISCHE ARBEITEN

HERAUSGEGEBEN VON KARL VORETZSCH

XVI

GESCHICHTE DER ALTFRANZÖSISCHEN UND ALTPROVENZALISCHEN ROMANZENSTROPHE

VON

WOLFGANG STOROST



MAX NIEMEYER VERLAG

HALLE (SAALE)

1930

ROMANISTISCHE ARBEITEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. KARL VORETZSCH

O. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

XVI

WOLFGANG STOROST

GESCHICHTE DER ALTFRANZÖSISCHEN UND ALTPROVENZALISCHEN ROMANZENSTROPHE



MAX NIEMEYER VERLAG
HALLE (SAALE)
1930



GESCHICHTE DER ALTFRANZÖSISCHEN UND ALTPROVENZALISCHEN ROMANZENSTROPHE

VON

WOLFGANG STOROST



MAX NIEMEYER VERLAG
HALLE (SAALE)
1930

Printed in Germany

Buchdruckerei des Waisenhauses, Halle (Saale)



Inhalt.



Seite



Literatur.

Appel, K., Zur Chançun de Willelme. ZrP[1]) 42 (1922).

Aubry, P., Trouvères et Troubadours. Paris 1909.

Bartsch, K., Alte französische Volkslieder. Nebst einer Einleitung über das französische Volkslied des 12. bis 16. Jahrhunderts. Heidelberg 1882.

— Altfranzösische Romanzen und Pastourellen. Leipzig 1870. (Abkürzung: Bartsch, R. u. P.)

— Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung. Rostock 1868.

— Sancta Agnes, provenzalisches geistliches Schauspiel. Berlin 1869.

Bayot, A., Gormond et Isembart. (Reproduction photocollographique du manuscrit unique.) Bruxelles 1906.

Beck, J., La musique des chansons de geste, in „Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres" 1911.

— La musique des troubadours. Paris 1910.

Becker, Ph. Aug., Der sechssilbige Tiradenschlußvers in altfranzösischen Epen. ZrP 18 (1894).

Bistrom, W., Das russische Volksepos. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft bd. 5 (1868).

Böckel, O., Psychologie der Volksdichtung. Leipzig 1906.

Boehmer, E., Sponsus, mystère des vierges sages et des vierges folles. In „Romanische Studien", herausgeg. v. Ed. Boehmer, Bd. 4. Bonn 1880.

Bücher, K., Arbeit und Rhythmus. Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften bd. 17. Leipzig 1897; als buch in 6. aufl. 1924; von mir in 1. u. 5. aufl. (1919) benutzt.

Champollion-Figeac, Passion de Saint Léger. Collection de documents inédits sur l'histoire de la France. Mélanges historiques. Tome IV. Paris 1848.

Cloëtta, W., Le mystère de l'époux. Romania 22 (1893).

Comparetti, D., Der Kalewala. Halle 1892.

Coussemaker, E. de, Histoire de l'harmonie au moyen âge. Paris 1852.

— Œuvres complètes du trouvère Adam de la Hale. Paris 1872.

1) Die abkürzungen der bekanntesten zeitschriften sind dieselben wie bei K. Voretzsch, Altfranzösische Literatur. Halle³ 1925.



Davidson, F., Über den Ursprung und die Geschichte der französischen Balladen. Diss. Leipzig 1900.
Diez, Fr., Altromanische Sprachdenkmale. Bonn 1846.
— Die Poesie der Troubadours. Zwickau 1826.
Fétis, F.-J., Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Paris 1869—1876.
Frantzen, Über den Einfluß der mittellateinischen Literatur auf die französische und deutsche Poesie des Mittelalters. Neophilologus bd. 4 (1919).
Galino, T., Musique et versification françaises au moyen âge. Diss. Leipzig 1891.
Gautier, L., La chanson de Roland. Tours 1875.
— L'épopée nationale, les chansons de geste; in Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900 (Petit de Jve.) I. Paris 1896.
Gennrich, Fr., Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste. Halle 1923.
— Die altfranzösische Rotrouenge. Halle 1925.
— Musikwissenschaft als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie. ZrP 39 (1919).
— Rondeaux, Virelais und Balladen I. Dresden 1921.
— Zu den altfranzösischen Rotrouengen. ZrP 46 (1926).
— Zur Rhythmik des altprovenzalischen und altfranzösischen Liedverses. ZfSL 46 (1923).
— Zur Ursprungsfrage des Minnesangs. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte bd. 7. Halle 1929.
Gerold, Th., Rezension von Beck, La musique des troubadours (Paris 1910). Archiv 126 (1911).
Grützmacher, 5. Bericht an die Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen in Berlin über die in Italien befindlichen provenzalischen Liederhandschriften. Archiv 34 (1863).
Hämel, A., AOI im Rolandslied. ZfSL 48 (1926).
Hilferding, A., Das Gouvernement Olonez und seine Volksrhapsoden. Russische Revue I. St.Petersburg 1872.
Jeanroy, A., Les chansons de Guillaume IX, Duc d'Aquitaine. Paris 1913. Classiques français du moyen âge IX.
— Les chansons. Petit de Jve. I.
— Les origines de la poésie lyrique en France. Paris 1889.
Kossmann, E. F., Die Musik als Hilfswissenschaft der Philologie in bezug auf das mittelalterliche Lied. Vortrag gehalten auf dem Groninger Philologenkongreß 1902.
Lach, R., Die Musik der Natur- und orientalischen Kulturvölker. Handbuch der Musikgeschichte, herausgeg. v. G. Adler. Frankfurt a. M. 1924.
— Die Musik der turk-tartarischen, finnisch-ugrischen und Kaukasusvölker in ihrer entwicklungsgeschichtlichen und psychologischen Bedeutung für die Entstehung der musikalischen Formen. Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien bd. 50 (1920).



Lach, R., Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, phil.-historische Klasse, bd. 200 (1924).
— Gesänge russischer Kriegsgefangener, bd. I: Finnisch-ugrische Völker, 1. Abt. Wotjakische, syrjänische und permiakische Gesänge. Sitzungsberichte der Akad. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Kl., bd. 203 [1926] (1927).
— Rezension v. Gennrich, Der mus. Vortr. d. afrz. ch. de geste. Die neueren Sprachen bd. 32 (1924).
— Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913.
— Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der Kais. Akad. d. Wiss. erfolgten Aufnahmen der Gesänge russischer Kriegsgefangener im August und September 1916. Sitzungsberichte d. Kais. Akad. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Kl., bd. 183 [1917] (1924).
— Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der Kais. Akad. d. Wiss. erfolgten Aufnahmen der Gesänge russischer Kriegsgefangener im August bis Oktober 1917. Sitzungsberichte der Kais. Akad. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Kl., bd. 189 (1918).
— Zur Frage der Rhythmik des altfranzösischen und altprovenzalischen Liedverses. ZfSL 47 (1925).

Langlois, E., Une mélodie de chanson de geste. ZrP 34 (1910).

Ludwig, Fr., Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. Handbuch der Musikgeschichte, herausgeg. von G. Adler, Frankfurt a. M. 1924.

Maus, F. W., Peire Cardenals Strophenbau in seinem Verhältnis zu dem anderer Troubadours. Nebst einem Anhang enthaltend: alphabetisches Verzeichnis sämtlicher Strophenformen der provenzalischen Lyrik. Marburg 1884. In Stengels „Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie“ nr. 5.

Du Méril, E., Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle. Paris 1843.

Meyer, P., Les trois Maries, cantique provençal du XVe siècle. Romania 20 (1891).
— Note sur la métrique du Chant de Sainte Eulalie. Bibliothèque de École des Chartes 1861. II. 5e série.

Michel, Fr., La chanson de Roland ou de Roncevaux du 12e siècle. Paris 1837.
— La chanson de Roland ou de Roncevaux du 12e siècle. Paris 1869.
— Rapports à M. le Ministre de l'instruction publique sur les anciens monuments de l'histoire et de la littérature de la France qui se trouvent dans les bibliothèques de l'Angleterre et de l'Écosse. Paris 1839.

Monaci, Il misterio provencale di S. Agnese. Roma 1880.

Morf, H., Das liturgische Drama von den 5 klugen und den 5 törichten Jungfrauen (Sponsus). ZrP 22 (1898).



Müller-Blattau, J. M., Musikalische Studien zur altgermanischen Dichtung. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte bd. 3 (1925).
— Rezension v. Gennrich: 1. Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste. 2. Die altfranzösische Rotrouenge. ZrP 45 (1926).
Naetebus, G., Die nichtlyrischen Strophenformen des Altfranzösischen. Leipzig 1891.
Nisard, Ch., Des chansons populaires chez les anciens et chez les Français bd. I. Paris 1867.
Orth, F., Über Reim und Strophenbau in der altfranzösischen Lyrik. Diss. Straßburg 1882.
Paris, G., La vie de Saint Léger. Romania 1 (1872).
— Rezension von Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France. Journal des Savants 1891 und 1892.
— Rezension von Pio Rajna, Le origini dell' epopea francese. Romania 13 (1884).
— Rezension von Sepet, De la laisse monorime des chansons de geste. Romania 9 (1880).
Rajna, P., Le origini dell' epopea francese. Firence 1884.
Rasch, P., Aliscans. Diss. Halle 1902.
Raynouard, Des formes primitives des trouvères dans leurs épopées romanesques. Journal des Savants, juillet 1833.
Rechnitz, F., Rezension von Beck, La musique des Troubadours. ZfSL 36 (1910).
Restori, A., La notazione musicale dell' antichissima alba bilingue (del ms. vaticano Reg. 1462). Parma 1892.
— Note sur la musique des chansons. Petit de Jve. I.
Rétzius, G., Finnland. Berlin 1885.
Riemann, H., Das Problem des Choralrhythmus. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Jahrgang 12 (1905).
— Handbuch der Musikgeschichte Bd. I, 2. Teil: Die Musik des Mittelalters (bis 1450). Leipzig 1905.
Ritter, O., Die Geschichte der französischen Balladenform. Diss. Jena 1914.
Römer, L., Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik. In Stengels „Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiet der romanischen Philologie" nr. 26. Marburg 1884.
Salverda de Grave, J. J., Observations sur le texte de la Chanson de Guillaume, les refrains. Neophilologus I (1916).
— Quelques observations sur les origines de la poésie des troubadours. Neophilologus III (1918).
Sardou, Le martyre de Sainte Agnès, mystère en vieille langue provençale. Paris 1877.
Schläger, G., Studien über das Tagelied. Diss. Jena 1895.
— Über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen. In: „Forschungen zur romanischen Philologie, Festgabe für Suchier". Halle 1900.



Schläger, G., Zur Rhythmik des altfranzösischen epischen Verses. ZrP 35 (1911).
Schultz-Gora, O., Der Kurzvers im Folcon de Candie der Bologner Hs. Nr. 192. ZrP 24 (1900).
Schürr, Fr., Das altfranzösische Epos. München 1926.
Schwan, Ed., Zu den ältesten französischen Denkmälern. IV. Sponsus. ZrP 11 (1887).
Sepet, M., De la laisse monorime des chansons de geste. Bibliothèque de l'École des Chartes 40 (1879).
Spanke, H., Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik. ZfSL 51 (1928).
— Eine altfranzösische Liedersammlung. Romanische Bibliothek 22. Halle 1925.
Stengel, Ed., Romanische Verslehre. Gröbers Grundriß II. bd., 1. abt. Straßburg 1902.
Stumpf, C., Die Anfänge der Musik. Leipzig 1911.
Suchier, H., Der musikalische Vortrag der Chansons de geste. ZrP 19 (1895).
— -Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur. Leipzig und Wien 1900.
— La Chançun de Guillelme Bibl. Norm. 8. Halle 1911.
Suchier, W., Rezension von Gennrich, Der musikalische Vortrag der altfranzösischen chansons de geste. Archiv 147 (1924).
— Rezension von Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge. Archiv 152 (1927).
Thurau, G., Der Refrain in der französischen Chanson. Literarhistorische Forschungen 23. Heft. Berlin 1901.
Tiersot, J., Historie de la chanson populaire en France. Paris 1889.
Viereck, H., Über den Abschluß der Tiraden im altfranzösischen Rolandsliede und in anderen altfranzösischen Epen. Diss. Greifswald 1902.
Voretzsch, K., Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur. Halle[3] 1925.
— Alter und Entstehung der französischen Heldendichtung. Archiv 134 (1916).
Wackernagel, W., Altfranzösische Lieder und Leiche. Basel 1846.
Wolf, F., Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841.
Wolf, Joh., Die Musiklehre des Johannes de Grocheo. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft bd. I, 1. heft. Leipzig 1899.
Wundt, W., Völkerpsychologie bd. III: Die Kunst. Leipzig[2] 1908.



Einleitung.

1. Wichtigkeit der poetischen form.

Für die geschichte der poesie ist das studium der äußeren form ebenso wichtig wie ihre rein literarische behandlung; denn die äußere form ist für diese genau so charakteristisch wie ihr innerer gehalt. Will man die anfänge der französischen poesie verstehen, so hat man also auch hier der form die gebührende aufmerksamkeit zu schenken. Besonders interessant sind die formen der ursprünglich echten, nicht künstlich gemachten poesie. Nicht zufall oder willkür spielen hier die rolle, sondern innerliche notwendigkeit, welche die langsame bildung und entwicklung der formen bedingt. Es muß daher unterschieden werden zwischen den formen der volksmäßigen dichtungen und ihrer organischen entwicklungsreihe und der zu gleicher zeit bestehenden höher entwickelten gelehrten- oder kunstpoesie.

2. Heranziehen der musik.

Will man die metrische form einer mittelalterlichen dichtung untersuchen, so hat man sich auch mit dem faktor zu beschäftigen, der ihr zugrunde liegt. Dieser faktor ist die musik; denn alle dichtungen der damaligen zeit wurden gesungen. Die geschichte der poesie ist also unzertrennlich mit der versifikation und diese mit der geschichte der musik verbunden. Im mittelalter hat im literarischen leben die musik eine weitaus größere rolle gespielt, als es je nachher der fall gewesen ist. In gleicher weise hat man daher bei der untersuchung des mittelalterlichen liedes den text und die musik zu berücksichtigen. Von verschiedenen seiten ist der wert der

musikalischen forschung für die strophenentwicklung betont worden. Ich erinnere hier nur an die arbeiten von Galino, Schläger, Spanke und Gennrich, die alle zeigen, daß ein ursprünglicher parallelismus zwischen dem reimschema und der musikalischen architektonik bestand. Wollen wir also zu einem verständnis der romanischen strophenbildung gelangen, so müssen wir uns immer des engen zusammenhanges zwischen der strophe und ihrer musik bewußt sein. In seinem aufsatz: „Die Musik als Hilfswissenschaft der Philologie in bezug auf das mittelalterliche Lied“ betont Kossmann[1]) die wichtigkeit der musik für die metrik. „Ja“, sagt er, „man kann sagen, all unser wissen darf nur von dorther kommen. Zur charakteristik einer jeden strophenform sehen wir uns auf die geschichte der strophe überhaupt zurückgewiesen, die entwicklung der strophe kann aber nur auf musikalischem gebiet liegen.“

Im 19. jahrhundert hat man die musik der altfranzösischen dichtungen so gut wie ganz vernachlässigt. Die meisten melodien waren noch in den manuskripten versteckt und schlummerten dort. Die unsicherheit und schwierigkeit der übertragung dieser musik in unser modernes notensystem erschwerte ihr verständnis. Erst in der letzten zeit begann der schleier, welcher die mittelalterliche musik bisher verdeckte, allmählich sich zu lüften. Und auf dieser grundlage bauten sich dann die neueren arbeiten bezüglich der altfranzösischen strophenformen auf, die ergebnisse gezeitigt haben, die auf nichtmusikalischem wege gar nicht möglich gewesen wären.

Wenn auch heute der text der ältesten altfranzösischen profandichtungen mehr die aufmerksamkeit auf sich zieht als ihre musik, so liegt das daran, daß die damalige musik ein anderes kunstverständnis, oder besser gesagt, ein anderes musikalisches denken voraussetzt, als wir es heute besitzen. Die häufigen melodiewiederholungen, welche die damaligen musikalischen formen charakterisieren, wirken für uns zwar, oberflächlich betrachtet, monoton und oft nichtssagend, sie

1) a. a. o. s. 7.

entsprachen aber dem geschmack und der musikalischen denkungsart des damaligen menschen, und dieser fand sie keineswegs monoton oder langweilig. Uns bleibt also nichts weiter übrig, als zu versuchen, uns in das damalige musikalische empfinden hineinzudenken. Dann erst verstehen wir die altfranzösische poesie ganz.

Eine wichtige rolle spielt die musik in dem streit zwischen Gaston Paris und Pio Rajna über die ursprüngliche begrenzung der zeilenzahl der laisse. Diese frage ist nur mit hilfe der musikwissenschaft zu lösen, wie wir am ende des 1. kapitels sehen werden.

3. Ohne berücksichtigung der musik oft falsche ergebnisse.

Noch Stengel (Romanische Metrik) glaubt, daß die musik uns wenig helfen kann, und er will nur aus einer zergliederung der strophen selbst aufschlüsse über ihre entstehung erwarten. Wie gefährlich dies ist, zeigt ein vergleich seiner ergebnisse mit denen der neueren forschung. Zur erklärung der romanzenstrophe geht Stengel z. b. von der form a_8 b_8 aus. Durch teilung der ersten zeile mit einführung von binnenreim würden wir a_4 a_4 b_8 erhalten. Teilen wir dann noch die zweite langzeile, so würde a_4 a_4 a_4 b_4 entstehen. Wird die letzte zeile dann als refrain beibehalten, so ergibt sich a a a B. Diese ableitung ist ganz logisch und hat einen anschein von richtigkeit, sie entspricht aber durchaus nicht der wirklichen entwicklung.

Boucheries erklärung der form a_8 a_8 a_8 b_4 c_8 b_4 bei dem Grafen von Poitiers[1]) ist auch nur rein logisch und führt bei nichtbeachtung der musikalischen verhältnisse daher zu völliger verwischung der form. Er will dies schema durch zeilenteilung aus a_8 a_8 b_{12} b_{12} entstehen lassen. Ebenso ist eine erklärung von a a a b a b aus einer vierzeiligen strophe mit refrain: a a a a B B, aus der diese form durch reimumstellung entstehen soll, abzuweisen; denn das musikalische schema, das doch unzweifelhaft parallel geht, läßt sich nicht ohne weiteres so behandeln.

1) Revue des langues romanes 1882, 3e série, t. VII.

Große schwierigkeit hat bisher die rein metrisch-formale erklärung des weiblichen, reimlosen sechssilbners verursacht, der die laissen einer anzahl altfranzösischer epen abschließt. Meistens wurde angenommen, daß er eine vershälfte des zehnsilbners darstelle, der durch die zäsur in 4 + 6 oder 6 + 4 silben geteilt wurde. Ziehen wir aber die musik zur hilfe heran, so sehen wir, daß auch diese hypothese nicht standhält. Und ein zwingender grund für diese sonderbare erscheinung ist auch nicht vorhanden. Raynouard hilft sich mit der bemerkung, daß der jongleur auf diese weise den zuhörern kundgab, daß er zu einer neuen reimfolge überging. Aber auch diese erklärung scheint uns heute sehr gezwungen und unnatürlich und besagt gar nichts. Ein bedürfnis, die zuhörer auf etwas metrisches aufmerksam zu machen, hat doch sicherlich nicht bestanden. Eine andere möglichkeit, die herkunft des abschließenden kurzverses zu erklären, scheint in der ältesten altfranzösischen lyrik, den romanzen, zu liegen; denn die altfranzösischen romanzen zeigen metrisch dieselben verhältnisse wie das epos, nämlich einassonanzige laissen mit abschließendem kurzvers. Doch gerät man hier in eine sackgasse; denn die musikalischen verhältnisse zeigen eine klare entwicklung der romanzenform aus der der laissen.

4. Frage nach der volkstümlichkeit der romanzen.

Die frage nach der volkstümlichkeit der romanzen wird sich auf musikalischem wege auch verhältnismäßig leicht lösen lassen. Die rein textliche forschung hat die romanzen als reine volkspoesie hingestellt. Ein vergleich der romanzenmelodien mit der des *Audigier* z. b. oder anderer reiner volksmusik läßt jedoch einige zweifel über die volksmäßigkeit der romanzen aufkommen.

5. Vergleichende musikwissenschaft zur erschließung der form der altfranzösischen volksdichtung.

Wollen wir gar versuchen, die form der altfranzösischen wirklichen volkspoesie zu erschließen, so können wir der musikwissenschaft, besonders der vergleichenden, nicht entraten. Ja, ohne diese ist es überhaupt unmöglich, sich irgend-



wie an diese frage heranzuwagen. Es gibt zwei wege, die zur erschließung der ältesten form der poesie des französischen volkes führen. Erstens zeigt uns die vergleichende musikwissenschaft, daß bei anderen völkern, die heute noch auf gleicher entwicklungsstufe wie die damaligen Franzosen stehen und sich in dieser beziehung leicht beobachten lassen, auch dieselben musikalischen verhältnisse vorliegen. Wir können uns daher analogieschlüsse von dieser seite erlauben. Auf der anderen seite finden sich in der überlieferten altfranzösischen poesie die verschiedensten, kaum beobachteten spuren, die zur erschließung der vorliterarischen dichtungsformen führen können. Stimmen nun die ergebnisse beider wege überein, so können wir mit sicherheit annehmen, daß die so erschlossene form auch tatsächlich die richtige ist. Die verschiedenen arbeiten über den musikalischen vortrag der chansons de geste[1]) führten denn auch zu denselben ergebnissen, wie sie uns noch viel klarer die vergleichende musikwissenschaft gelehrt hat. In gewissen punkten müssen sich beide methoden ergänzen; denn einzelheiten, die auf der einen seite nicht so scharf hervortreten, sind auf der anderen ganz klar ersichtlich.

6. Aufstellung einer relativen chronologie.

Nun fragt man sich, wozu ist es nötig, diese alten nichtüberlieferten volksformen zu erschließen. Wir brauchen sie aber als grundlage, um auf ihnen die entwicklung der späteren formen aufzubauen, die uns als die ältesten überlieferten stücke erscheinen; denn ebensowenig wie auf anderen gebieten fand auch bei der herausbildung der strophenformen irgendeine zerstörung oder gewaltsame künstliche schaffung statt. Überall können wir ein langsames wachsen der einzelnen formen auseinander beobachten, die dann allmählich zu der wunderbaren fülle von formen führen, wie sie uns die troubadour- und trouvèrezeit bietet. Daß die ältesten vorhandenen dichtungen nicht die anfänge darstellen, ist nicht bloß aus der form, sondern auch aus ihrem gedankengehalt und an

1) Suchier, Beck, Gennrich.

der ausbildung ihrer poetischen sprache zu erkennen. Unsere aufgabe soll es nun sein, die entwicklung der formen der altfranzösischen poesie bis zur herausbildung der romanzenstrophe, die bisher als die älteste form angesehen wurde, zu zeigen und die spuren dieser romanzenstrophe in der dann folgenden kunstlyrik zu verfolgen. Selbstverständlich läßt sich nicht eine absolute chronologie der einzelnen überlieferten dichtungen aufstellen, da viele stücke außer dem schluß auf das alter der handschrift so gut wie keinen sicheren schluß auf ihr alter selbst erlauben; denn in der gleichen handschrift können sich alte und neue stücke nebeneinander finden. Und ein dichter oder eine dichtergruppe kann schon anders entwickelt sein als zur selben zeit ein anderer oder eine andere gruppe. Auch kann ein höherstehender dichter eine form, die einem etwas tieferen entwicklungsstand entspricht, verwenden. Dagegen läßt sich eine relative zeitliche reihenfolge der einzelnen neu zu der ursprünglichen volksform hinzutretenden züge feststellen. Wir werden dabei sehen, daß die meisten der neu hinzutretenden elemente von außen kommen, d. h. von der damals neben der volksdichtung existierenden, schon viel weiter entwickelten geistlichen poesie.

Die entwicklung der epik und lyrik findet zunächst gemeinsam statt. Bei einem gewissen punkte trennen sich aber beide. Die epik sagt sich von der musik los, da ihre traditionelle form eine weiterentwicklung gemeinsam mit der fortschreitenden musik nicht zuläßt. Die lyrik dagegen, die enger mit der musik verbunden ist, nimmt an der entwicklung der musik teil und bildet durch diese ihre eigenartigen formen heraus, bis sie dann bei zu starkem fortschreiten der musik und bei allmählicher trennung der schemata beider sich nun auch ihrerseits von dieser loslöst, d. h. wenn die lyrischen gedichte auch noch gesungen wurden, so laufen die musikalische und die metrische architektonik oft nebeneinander her, ohne formal die alten inneren zusammenhänge zu zeigen.

Kapitel I.

Die grundlage der entwicklung: das litaneienprinzip.

1. Seine bedeutung.

Die untersuchungen, die von philologischer seite über den vortrag der altfranzösischen epen gemacht worden sind, zeigen ein ganz eigenartiges ergebnis: alle die vielen verse eines epos wurden nach einer einzigen melodie gesungen. Diese art des vortrages überrascht uns zunächst; denn nach unserem gefühl müßte auf diese weise eine geradezu unerhörte monotonie entstehen. Für völker auf niederer musikalischer entwicklungsstufe ist dies aber die normale musikalische ausdrucksweise. Und so wird es uns nicht weiter wundern, wenn wir genau dasselbe prinzip auch bei anderen völkern i nden, die auf derselben stufe stehen wie die damaligen Franzosen. Es bringen also diese arbeiten nur eine neue bestätigung für dies dem vergleichenden musikforscher wohlbekannte entwicklungsgeschichtliche konstruktionsprinzip. Mit dessen wesen wollen wir uns in diesem kapitel näher beschäftigen; denn seine kenntnis ist für das verständnis der entwicklungsstufe der altfranzösischen volksmusik unentbehrlich und grundlegend. Es bietet uns den schlüssel für alle weitere entwicklung. Und viele züge, die in der altfranzösischen musik nicht oder nicht deutlich zutage treten, lassen sich bei der musik anderer völker gut beobachten. Lach bezeichnet dieses moment der wiederholung als „eins der wichtigsten und grundlegendsten musikalisch-formalen konstruktionsprinzipien, wenn nicht überhaupt das wichtigste,



das grundprinzip aller musikalischen architektonik und form"[1]). Dies sog. litaneienprinzip — der name stammt von der altchristlichen form der litanei, die auch auf diese art gesungen wurde — ist in der allgemeinen musikalischen entwicklungsgeschichte psychologisch tief begründet. Es ist ein allgemeines musikalisch-entwicklungsgeschichtliches phänomen, das ohne unterschied der rassen und völker überall auftritt. Wir finden es in den frühen stadien der europäischen musik ebenso wie heute noch bei zahlreichen außereuropäischen kultur- und halbkulturvölkern, selbstverständlich auch bei allen primitiven. Ja sogar bei den tieren ist es vorhanden. Nicht nur phylogenetisch, sondern auch ontogenetisch tritt diese erscheinung zutage. Bei den kindern unserer kulturnationen zeigt es sich oft, wenn ihr musikalisches denken die entsprechende entwicklungsstufe erreicht hat. Auch bei erwachsenen kulturmenschen, allerdings nur in pathologischen zuständen, ist dies phänomen gelegentlich zu beobachten. Das vorkommen des litaneienprinzips hat seinen grund in der schwerfälligkeit und langsamkeit des musikalischen denkens sowie in dessen enger begrenzung, wodurch die musikalische erfindung auf ein minimum reduziert wird. Der sänger oder musiker auf dieser stufe wiederholt weisen, die ihm von alters her überliefert sind. Er ist unfähig den musikalischen gedanken weiterzuspinnen. Er kann ihn nur in monotoner weise wiederholen.

2. Allgemeiner charakter des litaneienprinzips.

Der charakter des litaneienprinzips besteht darin, daß dieselbe kurze melodische phrase beliebig oft hintereinander wiederholt wird. Die allerprimitivste form ist der schrei der tiere, der immer in fast unveränderter form auftritt. Eine etwas höhere stufe stellt die tiermusik dar, in der schon wirkliche, allerdings sehr kurze tonfolgen verwendet werden. Auf dieser stufe stehen die vögel mit ihren gesängen, angefangen vom gackern und krähen des huhns bis zum entwickelten gesang unserer singvögel. Die primitivsten men-

1) Wiener Sitzber. 183, s. 41.

schen (z. b. die Weddas) kommen in ihren gesängen nicht über einige wenige, eng nebeneinanderliegende töne hinaus. Ihre litaneien stehen fast auf gleicher stufe wie die der tiere. Oft besteht der gesang der primitiven nur aus der wiederholung eines und desselben tones oder einiger ganz weniger töne. Dies sind die allerersten anfänge einer musikalischen architektonik. Je besser das denken bei den höher organisierten halbkulturvölkern ausgeprägt ist, um so mehr prägt sich der typus der litaneien aus, der dem unseres mittelalters immer näher kommt. Der tonumfang solcher primitiven litaneien ist zunächst ganz gering. Die wenigen töne, die sie enthalten, gruppieren sich um einen mittelton herum. Eine strengere rhythmische gliederung ist oft nicht nötig. Die melodische phrase paßt sich dabei dem zu singenden text an, so daß auch eine verschiedene anzahl textsilben solcher litanei untergelegt werden kann. Diese werden dann auf die töne so verteilt, daß die reihenfolge der tonstufen bewahrt bleibt; die überschüssigen silben werden einfach durch tonwiederholungen untergebracht. Fehlen einige silben, so wird die melodie zusammengezogen, indem z. b. ein ton länger ausgehalten wird. Solche beispiele von litaneienformeln finden sich in allen zonen der erde wieder, wo völker leben, die auf der entsprechenden archaischen oder frühen entwicklungsstufe stehen. Die Weddas auf Ceylon, die Neger in Afrika, die Eskimos, die asiatischen halbkulturvölker, die völker des Großen Ozeans, die Indianer und viele andere: alle singen sie nach dieser art. Als beispiel diene eine Weddamelodie, die unzählige male wiederholt wird (Stumpf s. 110):



Ein anderes Weddalied ist folgendes (Stumpf s. 110):



1) Das wiederholungszeichen bedeutet in solchen fällen immer, daß die melodie nicht einmal, sondern vielfach wiederholt wird.

Bei der zweiten melodie sehen wir, wie bei der wiederholung kleine abänderungen, die durch den text bedingt sind, stattfinden können (wiederholung einer note). Auch braucht die tonhöhe nicht immer die gleiche zu sein. Man vergleiche nur den letzten takt der wiederholung (b statt a; b statt c). Übrigens haben beide zitierte Weddamelodien große ähnlichkeit, ja man kann sagen, sie sind identisch, denn die kleinen varianten sind ja durch den text bedingt. So scheinen die Weddas nur wenige melodietypen zu besitzen, die sie für verschiedene texte verwenden. Die Andamanen (Andamanen-Inseln, Britisch-Indien) singen z. b. folgende litanei (Stumpf s. 114):



Diese sehr kurze, nur aus drei tönen bestehende, wird bei den Eskimos gesungen (Wundt s. 468):



Epen, die nach solchen litaneienformeln abgesungen werden, besitzen neben anderen derartigen volksliedern die Finnen, Esten, Russen, Serben, Kroaten und andere völker. Auch die epen der alten Germanen werden so gesungen worden sein.

Eine uralte litanei hat sich in einem deutschen kinderlied, dem sog. „Wundsegen" erhalten, wo immer dieselbe kurzzeile wiederkehrt:



Hei - le hei - le se - gen,
Mor - gen gibt es re - gen,
Ü - ber - mor - gen gibt es schnee,
Hat das kind - lein kein weh-weh.

Auch in der altchristlichen kirche wurde dieses gestaltungsprinzip angewandt. Die alten kyrie-eleison-formeln wurden z. b. so gesungen (Lach, Wiener Sitzber. 189, s. 32f.). Das bekannteste beispiel neben vielen anderen ist das be-

rühmte *Te deum laudamus*, bei dem folgende melodie verwandt wurde:



Nicht nur in der frühzeit des mittelalters begegnen uns solche litaneien, sondern auch ganz besonders im späteren profanen und geistlichen volkslied. Ich nenne hier als beispiel ein katholisches kirchenlied aus dem 13. jahrhundert: „Es sungen drei Engel einen süßen Sang"[1]), dessen schier zahllose textstrophen alle nach einem kurzen motiv von vier takten abgesungen wurden. Dasselbe verhältnis zeigen die noch jetzt gesungenen sog. schnitterhüpfel oder schnaderhüpfel mit ihrer unendlichen zahl von strophen. Bei dieser art von liedern erstreckt sich die litanei schon über mehrere verse, d. h. der musikalische horizont ist bei dieser entwicklungsstufe bereits etwas erweitert. Es werden also im verhältnis zu den alten litaneien schon längere melodien erfaßt und gebraucht. Eine weitere höhere stufe stellen die heutigen strophischen volkslieder der kulturnationen dar, bei denen die litanei sich über noch mehr verse erstreckt und eine oft längere strophe umfaßt. Das prinzip des litaneiengesanges hat sich also im volke bis heute erhalten.

In idealer weise lassen sich die litaneienförmigen volksgesänge bei gewissen stämmen der finnisch-ugrischen völkerfamilie (besonders bei den Syrjänen, Permiaken und Mordwinen, auch in den allerältesten estnischen gesängen) und bei den Kaukasusvölkern (z. b. Pschawen) beobachten. Ihre musik ist zur bildung von analogieschlüssen auf die altfranzösische volksmusik besonders geeignet. Lach hat angehörige dieser völker in bezug auf das musikalische ihrer volkslieder untersucht und seine ergebnisse in mehreren abhandlungen niedergelegt. Die lieder dieser völker bestehen aus kurzen andauernd wiederholten melodischen sätzen in der länge von ungefähr 5 bis 13 silben. Solche litaneienformel sieht z. b. so aus (Lach, Wiener Sitzber. 203, s. 72):

1) Noten dazu bei Lach, Wiener Sitzber. 189, s. 34.



oder (Lach, Wiener Sitzber. 203, s. 71):



Ein mordwinischer gesang braucht folgende litanei (Lach, Wiener Sitzber. 189, s. 52):



und ein pschawisches bauernlied (Lach, Wiener Sitzber. 183, s. 61):



3. Anpassung an den text und abänderungsfähigkeit der melodie.

Die angehörigen dieser völker improvisieren meistens den text ihrer lieder, den sie dann einer ihnen bekannten und im volke verbreiteten melodie unterlegen. So ein volkssänger strebt danach, die kurzen sätze, die er bildet, in bezug auf ihre länge mit dem melodischen schema in einklang zu bringen. Dabei ist es nur zu natürlich, daß in seinem text die silbenzahl nicht immer genau mit der der melodischen formel übereinstimmt. Dieser zwiespalt wird durch die fähigkeit der litaneienformeln, sich in gewissem umfange zu dehnen oder zusammenzuziehen, ausgeglichen, indem, wie ich vorher schon sagte, durch tonwiederholungen, dehnen der töne oder kleine melismen die konkordanz zwischen text und musik wieder hergestellt wird. Die oben schon zitierte litaneienformel eines permiakischen gesanges (Lach, Wiener Sitzber. 203, s. 72):





kann z. b. in den nächsten zeilen folgendermaßen gesungen werden:



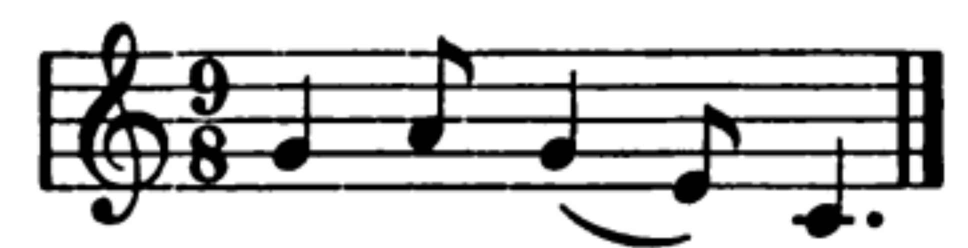
und ähnlich. Daß auch stärkere zusammenziehungen stattfinden, zeigt eine andere permiakische liedformel (Lach, Wiener Sitzber. 203, s. 69 f.):



Einige wiederholungen in den ihr folgenden textzeilen möchte ich hier angeben:



In der letzten eben gegebenen formel werden drei töne ausgelassen, dementsprechend der schlußton eine längere zeitdauer einnimmt. Am kürzesten ist diese in der ersten zeile acht silben aufweisende melodie in der gestalt:



Hier ist die silbenzahl auf die hälfte der ersten zeile reduziert. Dies sind ungefähr die hauptabänderungen, die dies lied aufweist. Neben diesen bestehen natürlich noch viele andere, die geringfügiger sind. Die in reicher fülle von Lach gesammelten lieder dieser art zeigen alle mehr oder weniger diese erscheinung, welche, wie wir nachher sehen werden, in der altfranzösischen volksmusik auch vorhanden sein mußte, da bestimmte spuren darauf hindeuten.

4. Ungenauigkeit in der tongebung und tonvorstellung.

Eine andere eigenschaft solcher primitiven gesänge ist die, daß bei der wiederholung ein bestimmter ton in seiner

tonhöhe schwanken kann, ohne daß der sänger dies empfindet. Der ton b z. b. kann bei der wiederholung gleich h, a, as sein oder zwischen diesen tönen liegen. Übertragen wir dies auf eine melodische phrase, so ergibt sich, daß z. b. eine tonfolge: a c h a g bei ihren wiederholungen etwa so klingen mag: a cis h a g, a c b as g, a c b a gis usw. Es ist nebensächlich für dies musikalische empfinden, ob ein bestimmter tonschritt eine quarte, eine kleine oder große terz ist. Die terz kann auch z. b. zwischen großer und kleiner liegen, also neutral sein. Desgleichen kommen verschleifungen, geringe erniedrigungen oder erhöhungen und ziehen der töne (art glissando) vor. Für unser gefühl ist diese musik also unrein. Wesentlich bleibt nur die allgemeine musikalische struktur, die andeutung der melodischen linie.

Ein bedürfnis, diese melodien aufzuschreiben, besteht bei dieser entwicklungsstufe noch nicht. Erst wenn das allgemeine geistige niveau höher entwickelt ist, tritt auch dies bedürfnis auf.

5. Begrenzung des musikalischen horizonts.

Wie wir gesehen hatten, zeichnen sich die völkerschaften, bei denen die lieder nach dem litaneienprinzip gesungen werden, durch schwerfälligkeit und armut ihres musikalischen denkens aus. Dies ist unzertrennlich mit diesem wiederholungsmoment verwachsen. Die menschen dieser musikalischen entwicklungsstufe sind nicht fähig, sich irgendwie in ein höheres musikempfinden hineinzudenken. Sie können weder melodien geistig aufnehmen, verstehen oder gar nachsingen, die ihren engbegrenzten musikalischen horizont überragen, noch sich solche melodien vorstellen oder gar einprägen. Will ein solcher mensch ein lied einer höheren entwicklungsstufe übernehmen, und sei es innerhalb dieser nur das einfachste volkslied, und es nachsingen, so tut er dies in der weise, daß er den anfang der betreffenden melodie, etwa den ersten oder die beiden ersten takte, je nach seiner aufnahmefähigkeit, als litanei singt, also ihn fortwährend wiederholt. Der übrige teil der ursprünglichen melodie bleibt seiner aufnahmefähigkeit verschlossen und wird ohne weiteres

fortgelassen. Diese art der musikalischen „bearbeitung“ einer melodie konnte Lach bei angehörigen der finnisch-ugrischen völkerfamilie in ausgezeichneter weise beobachten. Ein Mordwine oder Syrjäne z. b., der ein russisches volkslied singen wollte, wiederholte ununterbrochen die ersten töne dieser melodie, bis er dazu die worte der mordwinischen oder syrjänischen übersetzung abgesungen hatte. Diese erscheinung zeigt ganz deutlich, wie engbegrenzt der umfang des musikalischen fassungsvermögens auf dieser stufe ist.

6. Gegenseitiger ausschluß der musikalischen denkarten.

Das litaneiensingen schließt also jedes höhere oder umfangreichere musikalische denken aus. Es ist die einzige musikalische form, die auf dieser stufe in betracht kommt. Natürlich können angehörige einer höheren entwicklungsstufe zu litaneien, die ihrem musikalischen empfinden nicht allzuweit entfernt liegen, herabsteigen, wie etwa heute der musikalisch hochgebildete noch strophische volkslieder singen kann, oder der mittelalterliche geistliche musiker die volkslitaneien, die er anwandte, um in gewissen fällen dem musikalisch ungebildeten volk die teilnahme am gesange oder dessen verständnis zu ermöglichen. Dies hindert aber nicht, daß der höherstehende auf das niedere niveau mehr oder weniger herabblickt oder als einfacher oder unkünstlerisch empfindet. Im mittelalter verachteten die geistlichen und die gebildeteren höfischen kreise oft die volkslieder wohl auch deswegen, und heute wird kein großer komponist noch solche litaneien erfinden, es sei denn, daß er absichtlich für das volk schafft und seine form nachahmt. Umgekehrt ist es auch noch heute so, daß ein musikalisch ungebildeter mann aus dem volke nicht z. b. eine symphonie aufnehmen kann. Wir sehen also heute noch dasselbe verhältnis wie im mittelalter, nur in einem größeren maßstabe. Dieser gegensatz wird allerdings — von der höheren stufe aus — dadurch etwas gemildert, daß man heute das volksmäßige nicht mehr verachtet, wie es im mittelalter der fall war. Vom niederen niveau (volksmusik) aus bleibt dieser gegensatz aber doch noch bestehen.



7. Kein abschluß.

Eine für unsere zwecke wichtige und besonders bemerkenswerte charaktereigenschaft der litaneiengesänge dieser art ist das gänzliche fehlen eines melodischen abschlusses. Die litaneienformel wird so lange gesungen, wie es dem sänger oder den sängern beliebt. Dann aber bricht der gesang unvermittelt ab. Dies zeigen alle die vielen von Lach gesammelten gesänge der finnisch-ugrischen völker, und bei allen anderen halbkulturvölkern ebenso wie bei den primitiven ist dies eine eigenschaft, die schon Wundt für diese stufe als charakteristisch anführt. So zeigen die in ihrer anordnung eine bestimmte litaneienmelodie festlegenden panflöten gewisser völker[1]), daß auch bei deren musik kein abschluß vorhanden ist; denn eine andere melodie, als die so festgelegte, läßt sich eben auf solchen instrumenten nicht blasen.

Auch im heutigen volkslied der kulturvölker ist diese erscheinung zu finden. Die litaneienmelodien sind natürlich entsprechend der höheren entwicklung länger und umfangreicher, aber das Prinzip bleibt dasselbe. An stelle der selbständigen zeile tritt hier die strophe, deren mehr oder weniger umfangreiche melodie die zu wiederholende litanei darstellt. Niemandem wird es einfallen, etwa der letzten strophe eines volksliedes noch einen besonderen melodischen abschluß zu geben.

8. Der refrain in seinem verhältnis zur litanei.

Nachdem wir den allgemeinen musikalischen charakter des litaneienprinzips kennengelernt haben, erhebt sich nun eine andere frage, deren erörterung für unsere zwecke besonders notwendig und wichtig ist. Es ist die frage nach der art der musikalischen stellung des refrains beim gesang dieser von fremden einflüssen noch unberührten entwicklungsstufe.

Der litaneiengesang kann dreifacher art sein. Es kann erstens ein einzelner sänger das ganze lied von vorn bis hinten allein singen. Der text kann aus wenigen worten bestehen, die litaneienförmig wiederholt werden, oder kann improvisiert

---

1) Vgl. Fétis I, s. 16—18 und Stumpf s. 37 und 86.

sein, wie es z. b. bei den gesängen der finnisch-ugrischen völker oft der fall ist.

Die zweite art besteht in der gesangsausführung durch einen mehr oder weniger großen chor (von 2 individuen an). Die worte dieser lieder werden meistens aus einem text gebildet, der dem musikalischen litaneienprinzip ganz parallel geht, indem nämlich zu jeder zeile immer derselbe text gesungen wird. Die altchristlichen litaneiengesänge mit dem text: *Kyrie eleison* gehören z. b. hierher. Nach Du Méril[1]) wurde das *Kyrie eleison* oft bis hundertmal hintereinander gesungen. Auf ganz niederer stufe besteht der text bloß aus sinnlosen silben oder interjektionen, bei etwas höherem geistigen niveau aus einem ziemlich gedankenarmen satz[2]). Derselbe text in jeder zeile bleibt erstens aus gedankenarmut derselbe, zweitens aber muß er beibehalten werden, da doch die schwerfällige masse des chores mitwirkt, die eine verschiedenheit des textes nicht vertragen kann, wodurch ein gemeinsames singen unmöglich würde. Das lied dieser art besteht also aus nichts anderem als aus einem fortwährend wiederholten refrain. Möglich ist auch, daß bei noch höherer stufe der text sich auf mehrere litaneienglieder erstreckt. In diesem falle ist der rein intellektuelle horizont etwas erweitert; die textliche litanei übertrifft also an umfang die musikalische.

Die dritte und interessanteste art aber ist die, bei der die beiden eben geschilderten arten kombiniert werden, wo der gesang auf einen solisten und auf einen chor verteilt ist. Diese art ist nicht die ursprünglichste. Sie setzt ein gewisses maß der entwicklung auf grund der beiden ersten voraus. Der sologesang und der vom chore gesungene refrain können sich in bezug auf die litaneienmelodie verschieden verhalten. Einmal kann sich der solist beständig mit dem chore abwechseln, indem beide die gleiche melodie singen. Das schema dieser ausführungsart ist etwa folgendes: Solo: Mel. α[3]); Chor:

1) Poés. pop. lat. s. 74, anm. 2.

2) Vgl. Bücher[1] s. 76; Lach, Mitt. d. anth. Ges. bd. 50, s. 31; Lach, Handb. d. Musikgesch. s. 7; Stumpf s. 51.

3) Mit griechischen buchstaben bezeichne ich die melodische phrase.

Mel. α; Solo: Mel. α; Chor: Mel. α usw. Textlich gestaltet sich diese form so, daß meistens der vorsänger einen satz improvisiert, den der chor dann wiederholt. Der vorsänger improvisiert dann einen neuen satz mit ähnlichem sinn. Der chor wiederholt diesen und so weiter alle folgenden, ihm vom vorsänger gegebenen sätze. Ein anderer fall ist der, daß der chor nur den ersten satz des vorsängers singt, den er nach allen weiteren improvisationen des solisten in unveränderter weise wiederholt. Schematisch dargestellt würde dies beim ersten fall so aussehen:

$\overset{\alpha}{a}\ \overset{\alpha}{A}$[1] $\overset{\alpha}{b}\ \overset{\alpha}{B}\ \overset{\alpha}{c}\ \overset{\alpha}{C}\ \overset{\alpha}{d}\ \overset{\alpha}{D}$ usw.,

wobei der chor noch nicht einen refrain im gewöhnlichen sinne singt, ober beim zweiten fall:

$$\overset{\alpha}{a}\ \overset{\alpha}{A}\ \overset{\alpha}{b}\ \overset{\alpha}{A}\ \overset{\alpha}{c}\ \overset{\alpha}{A}\ \text{usw.}$$

(Reim braucht zunächst noch nicht aufzutreten.) Bei traditionellen, nicht improvisierten gesängen dieser form behält der solist seine textzeile bei, ebenso wie der chor, der beständig eine andere nicht vom vorsänger gegebene refrainzeile singt. Beide, solist und chor, singen also abwechselnd jeder seinen refrain, wobei sie aber dieselbe melodie gebrauchen. Höchstens ist eine geringfügige abänderung der chormelodie von der des solisten angängig, die durch den text verursacht wird, wenn dieser z. b. in beiden fällen nicht genau dieselbe silbenzahl hat. Für diesen fall lautet das schema:

$$\overset{\alpha}{A}\ \overset{\alpha}{B}\ \overset{\alpha}{A}\ \overset{\alpha}{B}\ \text{usw. oder: }\ \overset{\alpha}{A}\ \overset{\alpha'}{B}\ \overset{\alpha}{A}\ \overset{\alpha'}{B}\ \text{usw.}$$

Nicht ausgeschlossen, aber seltener, ist es ferner, daß der text des vorsängers sich auf mehrere litaneienglieder erstreckt. Der chor kann dann entweder einen neuen text als refrain

1) Die großen buchstaben sollen den refrain andeuten.

bringen oder die letzte zeile des vorsängers wiederholen, was schematisch dargestellt so aussehen würde:

$$\begin{array}{lll} & \alpha\,\alpha\,(\ldots) & \alpha \\ & \text{a b}\,(\ldots) & \text{refr.} \\ \text{oder:} & \text{a b} & \text{B} \\ \text{oder:} & \text{a b}\,(\ldots)\,\text{c C.} & \end{array}$$

In all diesen fällen erstreckt sich der text auf eine vollständige litaneienmelodie. Diesen gegenüber steht eine andere gruppe, bei der der anteil des solisten und der des chores jeder für sich eine verschiedene melodie hat. Diese melodien sind allerdings sehr kurz, oft nur aus einigen tönen, z. b. zwei, bestehend. Die beiden melodien sind darum zu einer einzigen größeren zusammenzufassen, die dann die litaneienformel darstellt. Solo- und choranteil verteilen sich also innerhalb einer einzigen litaneienmelodie. Es ergibt sich demnach folgendes bild:

$$\underbrace{\alpha\,\beta}_{\gamma}\quad\underbrace{\alpha\,\beta}_{\gamma}\quad\underbrace{\alpha\,\beta}_{\gamma}\ \text{usw.}$$

Textlich singt der chor in diesem falle meistens einen refrain. Also:

$$\begin{array}{ccc} \alpha\,\beta & \alpha\,\beta & \alpha\,\beta \\ \text{a B} & \text{c B} & \text{d B} \end{array}\ \text{usw.}$$

Einige beispiele mögen das eben gesagte illustrieren. So heißt es bei Fétis (bd. 1, s. 29) vom Afrikaner: „Il adore le chant, et n'a pas deviné la versification: il improvise quelques mots qui n'ont pas plus de rime que de raison, et les répète à satiété sur un mode traînant où chaque phrase se termine par un son fortement nasal.“ — „Le soir les villageois, assis autour du feu, répètent pendant des heures, avec un plaisir toujours nouveau, les mêmes notes et les mêmes paroles qui n'ont aucun sens.“ Die naturvölker legen, wie wir hier sehen, auf den sinn ihrer lieder meistens nicht den geringsten wert. Sie können darum oft selber nicht auskunft geben über das, was sie singen. Die der melodie untergelegten worte oder silben sind dann nur die träger der melodie. Außer den Negern

singen so die Australier, Weddas, Maori, Eskimos und viele andere. Ein Eskimo, der von der Kotzebueschen expedition gefangen wurde, wiederholte ununterbrochen dieselbe phrase von ganz wenigen tönen und worten (Lach, Mitt. d. anthr. Ges., bd. 50, s. 35). Die eingeborenen am Gabun wiederholten, als man ihnen salz geschenkt hatte, singend und tanzend in einem fort etwa die worte: „Der weiße mann ist ein guter mann, er hat uns salz gegeben.“ Die Bube auf Fernando Po tanzen und singen dazu die andauernd wiederholten worte: „Der haifisch beißt des Bube hand“ (Lach, Mitt. d. anthr. Ges., bd. 50, s. 35). Und die australischen naturvölker singen stundenlang ihren scheidenden freunden nach: „Kehre wieder! Kehre wieder!“ (Böckel s. 3). Wir sehen aus diesen beispielen, daß der refrain ebenso alt wie das volkslied ist, ja, man kann sagen, die ursprünglichste form des volksliedes überhaupt darstellt.

Für textimprovisationen, die, von einem solosänger allein ausgeführt, sich auf mehrere oder gar eine größere zahl von litaneienwiederholungen erstrecken, liefern die von Lach gesammelten gesänge der finnisch-ugrischen völker eine reiche menge beispiele.

Am wichtigsten sind die beispiele für die dritte gruppe, nämlich der kombination der beiden ersten, also der gesänge, die von einem solisten und einem chore gesungen werden. Die Eskimos singen z. b. zur zeit der wintersonnenwende, um ihrer freude über die rückkehr des sonnenlichtes ausdruck zu verleihen, folgenden gesang: ein einzelner singt „Die liebe sonne kommt zurück!“ Dann antwortet ihm der chor mit jauchzendem gesang *amna ajah! ajah! ahu!*, welcher nach jedem von dem vorsänger gesungenen verse wiederholt wird (Böckel s. 6). Bei den Botokuden singt ein junges weib: „Ich will nicht stehlen“ und der chor wiederholt: „Junges weib, nicht stehlen!“ (Wundt s. 329, nach Ehrenreich Z. f. Ethnolog. bd. 19 s. 61). Und in Montenegro stimmt beim tanz der reigenführer zeile für zeile an, welche dann vom chore wiederholt wird (Böckel s. 31). Die von Fétis (bd. 1, s. 214—16) und Bücher (5. aufl. s. 488ff.) mit noten mit-

geteilten sehr alten traditionellen arbeitslieder aus Ägypten geben eine fülle von interessantem material in dieser beziehung, das sich noch beliebig vermehren ließe. Noch heute werden in Finnland die volkslieder (runen) von zwei sängern im wechselgesang ausgeführt, wobei der zweite den chor vertritt. Der eine singt nach einer einfachen, herkömmlichen melodie den ersten vers, der vom zweiten sänger abgeschlossen und wiederholt wird. Auf diese weise werden alle folgenden verse, die zum teil vom ersten sänger improvisiert werden, gesungen. Auch das finnische nationalepos *Kalewala* wird in dieser art vorgetragen, wobei also jeder vers zweimal nach derselben melodie, die für die wiederholung eine leichte tonveränderung durch die andere stimme zuläßt, gesungen wird. Die Esten singen ihre volkslieder auf gleiche weise: eine vorsängerin stimmt eine zeile an, die der chor dann wiederholt. Folgendes lied teilt Stumpf (Anf. d. Mus. s. 195) mit, das er im jahre 1887 von einer Singhalesentruppe gehört hat:



Der chor bewegt sich hier in quartenparallelen, was übrigens bei uns im mittelalter auch üblich war (z. b. bei den Karthäusermönchen noch im 13. jahrhundert). Die untere stimme behält die tonhöhe des vorsängers bei, während die obere dieselbe melodie zu gleicher zeit eine quarte höher singt. Die melodien sind also identisch, d. h. solo und chor singen abwechselnd dieselbe litanei.

9. Erschließung der form der altfranzösischen volksdichtung und ihrer musik.

a) Vorhandensein des volksgesanges ein postulat der entwicklung.

Nachdem wir nun das wesen des litaneienprinzips kennengelernt haben, wollen wir auf dieser grundlage versuchen,



einerseits durch analogieschlüsse die form der nichtüberlieferten altfranzösischen volksdichtung und ihrer musik zu erschließen und andererseits aus den überlieferten spuren der altfranzösischen volksmusik durch rückschlüsse zu denselben resultaten zu gelangen. Das vorhandensein des volksgesanges vor dem ersten auftreten der schon manche höhere züge aufweisenden überlieferten kunstdichtung ist zunächst, wie Schläger es ausdrückt (Tagel. s. 22), „ein postulat der ganzen literarischen entwicklung." Eine gewisse grundlage muß vorhanden sein, auf die die weitere entwicklung aufbauen kann. Durch gelehrte übertragung kann man dann eine reihe von zügen erklären, die die alte volkstümliche form aufgenommen hat. Unter der oberfläche der literarischen überlieferung lebt zu allen zeiten die volkspoesie weiter, die sich durch eine ununterbrochene mündliche tradition weiterpflanzt. Wir müssen deshalb zu dem schluß kommen, daß sie beim einsetzen der überlieferung und auch vorher schon vorhanden war.

b) Zeugnisse für das vorhandensein der volkspoesie.

Zeugnisse für das vorhandensein der volkspoesie[1]) beginnen schon vom 6. jahrhundert an aufzutreten. Es sind dies stellen aus predigten, briefe von kirchenfürsten oder konzilbeschlüsse, die sich gegen die volkslieder wenden, welche als *cantica turpia et obscoena* bezeichnet werden. Solche stellen finden wir z. b. bei dem 542 gestorbenen bischof Caesarius von Arles oder bei dem heiligen Augustinus. Auch das konzil von Agde[2]) wendet sich gegen solche schamlosen liebesgesänge, die vom volk zum tanze gesungen wurden. In den kapitularien Karls des Großen wird verboten, die obszönen volkslieder um die kirchen herum, auf den straßen und in den privathäusern zu singen. Der bischof Hildegar von Maux (gest. 875) erwähnt bei seiner lebensbeschreibung des heiligen Faro (gest. 672), daß anläßlich des sieges des Frankenkönigs Clotars II. über die Sachsen ein lied in der volkssprache von

1) Vgl. G. Gröber, Zur Volkskunde, aus Konzilbeschlüssen und Kapitularien. Leipzig 1893. K. Voretzsch, Afr. Lit.[3] s. 59ff.

2) Vgl. Tiersot s. 41.

mund zu mund flog, in dem dieser sieg gefeiert wurde. Einige verse davon in lateinischer umschreibung gibt Hildegar an. Dazu sagt er: *Ex qua victoria carmen publicum iuxta rusticitatem per omnium paene volitabat ora ita canentium, feminaeque choros inde plaudendo componebant. Hoc enim rustico carmine placuit ostendere, quantum ab omnibus celeberrimus habebatur.* Man ist sich nicht ganz einig, ob es sich bei diesem gedicht um eine stelle eines wirklichen volksepos handelt, oder ob der biograph diese stelle zu ehren des Faro erfunden hat, um die allgemeine verbreitung der freude über diesen sieg darzustellen[1]. Für ein eigentliches epos spricht jedenfalls das händeklatschen und tanzen der frauen nicht. Diesen zug hat Hildegar wohl aus den volksliedern lyrischen charakters übernommen, die damals meistens tanzlieder waren und auf diese art gesungen wurden. Wenn die angegebenen verse wirklich eine umschreibung eines volksliedes gewesen sind, so ist das so zu denken, daß es sich nicht um eine chanson de geste im späteren sinne handelt, bei der der ganze hergang der schlacht erzählt wurde, sondern man muß es sich als ein lyrisch-episches lied vorstellen, das in einigen, wenigen sätzen die gefühlsmäßige freude über diesen sieg ausdrückte. In dieser form kann es wohl bestanden haben. Die angabe Hildegars spricht für ein chorlied, was in damaliger zeit einen ausgesponneneren inhalt wohl nicht zuließ. Es mag sich der text nur über eine beschränkte, kurze anzahl verse erstreckt haben, der, nachdem er abgesungen war, wohl wieder von vorn angefangen wurde. Dies lied ist also auch ein zeugnis für den volksgesang in damaliger zeit.

c) Ursachen der nichtüberlieferung.

Mit ausnahme dieses, der kirche angenehmen falles wird uns nichts näheres über inhalt und form der damaligen volkslieder mitgeteilt. Die gründe dafür liegen darin, daß das volk noch nicht in der lage war, seine lieder schriftlich zu fixieren. Auch waren die lieder wohl immer kurz und einfach, so daß ein bedürfnis dazu noch nicht vorlag. Daß der klerus, der

---

1) Vgl. K. Voretzsch, Afr. Lit.³ s. 81f.

damals allein schreibkundig war, diese lieder nicht aufschrieb, ist nur zu natürlich, widersprachen sie doch der christlichen moral zu sehr. Im gegenteil, er tat alles, um diesen gesang zu verhindern und auszurotten. Und die leute, in deren hand die volksdichtung lag, die *mimi*, *histriones* oder *joculatores*, zeichneten sich nicht durch einen christlichen lebenswandel aus, weshalb sie sich die verachtung und feindschaft der kirche zugezogen hatten. So ist es allein schon aus dem inhalt der volkslieder dieser zeit zu erklären, daß wir darüber in völliger unkenntnis gelassen werden.

Ein ebenso wichtiger grund für das versagen der überlieferung liegt auf rein formalem gebiet. Die einfache, rohe und kunstlose form des volksliedes mußte bei der auch formal gebildeten und anspruchsvollen geistlichkeit verachtung erregen, ja geradezu herausfordern. Daß auch gebildete schreibkundige gefallen an obszönen stoffen haben konnten, zeigen die *Carmina Burana*. Diese wenden aber höhere formen an. Die rohe form muß also auch ein wesentlicher faktor für die nichtüberlieferung gewesen sein. Die kleriker und geistlichen musiker waren zu einer höheren musikbildung erzogen und sahen auf die bodenständige volksmusik herab, die sie irgendwelcher beachtung nicht wert hielten. Sie beschäftigten sich vielmehr mit ihrer gelehrten, feineren musik und gebrauchten das litaneienprinzip meistens nur bei den für das volk bestimmten dichtungen, und hier in einer form, die z. b. durch die länge und gleichmäßigkeit der litaneienformel auf einer höheren stufe stand als die gewöhnliche volkslitanei. Für die historische bedeutung der natürlichen volksformen hatte man noch kein verständnis.

d) Das litaneienprinzip in der altfranzösischen volksmusik.

Daß in der altfranzösischen volksmusik das litaneienprinzip geherrscht hat, geht aus allen spuren hervor, die in der überlieferten, mehr oder weniger kunstmäßigen musik zutage treten. Nehmen wir die romanzen oder das epos und abstrahieren von allen künstlich dazugekommenen elementen, so bleibt nichts weiter als das litaneienprinzip übrig, dessen



allgemeinen charakter wir schon kennengelernt haben. So können wir nach dem vorausgegangenen uns ungefähr ein bild von der form des altfranzösischen volksgesanges machen, die er notwendigerweise gehabt haben muß. Ein unterschied zwischen lyrischer und epischer form hat nicht bestanden, wie ja bei den halbkulturvölkern, z. b. den Esten, Finnen, Serben usw., lyrik und epik sich auch derselben form bedienen. Denn bei völkern, die auf der entwicklungsstufe des litaneiengesanges stehen, ist dies die allein anwendbare form.

e) Roher versbau.

Der versbau wird ein sehr roher gewesen sein. Es mag damals nichts ausgemacht haben, wenn der einzelne vers einige silben mehr oder weniger hatte, als zu der litaneienmelodie eigentlich paßten. Diese unregelmäßigkeiten wurden, wie wir bereits gesehen haben, ohne irgendwelchen anstoß zu erregen, durch die fähigkeit der dehnbarkeit oder zusammenziehbarkeit der litaneienformel ausgeglichen. Assonanz oder gar reim werden sich in der ältesten volkspoesie, besonders der improvisierten, noch nicht gefunden haben. Die assonanz hat dann aber allmählich in der volkspoesie eingang gefunden, als diese sich mehr entwickelte, und besonders bei gedichten, die nicht mehr improvisiert wurden.

Noch jetzt, sagt Tiersot (s. 360), sind die volkslieder der französischen bauern durch ihre große metrische ungebundenheit ausgezeichnet: „Ces poésies sont remarquables par leur extrême incorrection. Le vers n'a plus de forme; le rhythme, les assonances ont disparu; les couplets sont inégaux.“ Ebenso kommen auch unaufhörliche verswiederholungen vor. Die phrasen sind kurz und einfach (Tiersot s. VII).

Wenn also die heutigen einfachen bauernlieder noch ähnliche formen aufweisen, so müssen die volkslieder der Altfranzosen diese züge in noch viel ausgeprägterem und primitiverem maße gehabt haben. Das einzige band, das diese holprigen verse zusammenhielt, war, da die assonanz oft noch nicht vorhanden war, daß sie alle nach derselben melodischen phrase gesungen wurden, wodurch sie ungefähr dieselbe länge

und denselben rhythmus bekamen. Erst ganz allmählich, mit zunehmender entwicklung, wurden die verse etwas straffer und exakter. Nun erst kann man von „versen" in unserem heutigen sinne sprechen.

Außer diesen resten des ausgleichs der unregelmäßigkeiten der silbenzahl bei dem heutigen französischen volkslied der bauern gibt es noch andere unregelmäßigkeiten, die aber von der metrik längst als korrekt angesehen werden, ohne daß man einen tieferen grund dafür gesucht hätte. Hier ist zunächst der beliebige wechsel des männlichen und weiblichen reimgeschlechts zu nennen, der so auffällig besonders noch bei der altfranzösischen romanzenpoesie auftritt, oder noch mehr beim altfranzösischen epos, obwohl doch alle verse nach derselben melodie gesungen wurden[1]). Die epische zäsur, die eine überschüssige unbetonte silbe duldet, zeigt genau dieselbe erscheinung, diesmal nur nicht am versende, sondern am reihenschluß. Daß diese, in der späteren kunstpoesie immer mehr verschwindenden erscheinungen ihren ausgleich durch die dehnbarkeit der melodie fanden, ist wohl bekannt. Es wurde die letzte note einfach wiederholt[2]) und die überschüssige silbe so melodisch untergebracht, und zwar in genau derselben art, wie andere überschüssige silben im innern des verses behandelt wurden.

Wenn wir in dichtungsarten, die nach dem litaneienprinzip gesungen wurden, also dem volksmäßigen vortrag nahestanden, oft unregelmäßig lange (eine oder mehrere silben zuviel oder zu wenig) verse finden, so wird uns das jetzt nicht mehr wundern. Irgendwie anstößig waren diese verse damals nicht, und sie sind daher nicht als schreibfehler anzusehen, sondern meistens auf rechnung der dichter selbst zu

---

1) Auch das rumänische volkslied zeigt männliche und weibliche versschlüsse in beliebigem wechsel (Stengel s. 56).

2) Vgl. u. a.: die weibliche zäsur in der Audigiermelodie (vgl. s. 30), die Aucassinmelodien, deren formen Schläger (Romanzen, anh. s. XXV) sowohl für männliche als auch weibliche versausgänge abgedruckt hat, und die noten zur romanze *En un vergier* (Schläger, anh. s. II): im 3. vers auf dem wort *onde* (zäsur nach der 4. silbe).

setzen, die ein gleichmäßiges versgefühl, wie es bei uns heute selbstverständlich ist, noch nicht besaßen. Wenn wir also bei dichtungen, die aus solchen rauhen und unregelmäßigen versen bestehen, überall gleiche silbenzahl herzustellen uns bemühen, so tun wir ihnen unrecht, da wir ihnen so eine charaktereigenschaft nehmen, die ihnen gerade besonders eigen war. Dies ist ungefähr dasselbe, als ob man die fakultativen weiblichen versendungen, die mit männlichen abwechseln, alle in männliche verwandeln — denn auch diese wurden früher als textverderbnis angesehen — oder bei der epischen zäsur die überschüssigen silben unterdrücken wollte.

Mit noten überlieferte beispiele dieser art sind verhältnismäßig selten, da gerade solche fälle am meisten bei den musikalisch einfacheren formen (litaneien) vorkommen, diese aber fast immer ohne noten erhalten sind. In der mehr mit noten überlieferten kunstdichtung kommen sie gelegentlich aber auch vor. So finden wir im „Mysterium der klugen und törichten Jungfrauen“ (*Sponsus*), das bis auf den schluß durchgängig mit noten versehen ist, beispiele für solche fälle, wo man ganz deutlich sehen kann, daß für überschüssige silben auch tatsächlich noten vorhanden sind. Die melodie der *Fatuae* z. b., die wir s. 76 abgedruckt haben, liefert uns einen solchen fall. In der ZrP 11 sagt Schwan dazu: „Die lesart von vers 33: *ad vos orare* . . . . ist abzuweisen, da sonst das hemistich eine silbe zuviel hat, für die keine note da ist.“ Sehen wir uns aber die musik an, so finden wir, daß tatsächlich für jede silbe eine note vorhanden ist. Die plussilbe wird durch wiederholung eines tones, der wohl eine kürzere dauer hatte, untergebracht, wie es Fétis[1]) in seiner übertragung (bd. IV, s. 489) auch zum ausdruck bringt[2]). Die übertragung von Friedrich Ludwig (Handb. d. Musw. s. 140) zeigt diese erscheinung nicht, da dort diese unregelmäßigkeiten nicht berücksichtigt sind. (Noch mehr fälle dieser art im *Sponsus*: vgl. Coussemaker, a. a. o.)

1) Vgl. anm. s. 51 u. 76.

2) Vgl. Coussemaker Hist. d. l'harm., faks. planche XV, umschrift s. XVI.

Erst als die kunstpoesie unter einfluß der gelehrten bildung größeres gewicht auf formale dinge legte, begann man die verse in regelmäßiger silbenzahl abzufassen, ohne daß dagegen unregelmäßigkeiten überall ganz verschwanden. Die feststellung der genauen silbenzahl ist also schon ein künstliches element. Der Graf Wilhelm IX. von Poitiers, der älteste kunstdichter auf romanischem gebiet, dessen gedichte uns überliefert sind, war nicht wenig stolz auf seine verse und melodien, die er selbst lobt:

> Que·l mot son fag tug per egau
> Cominalmens,
> E·l sonetz, qu'ieu mezeis me·n lau,
> Bos e valens[1]).

Wilhelm IX. hebt so die gleiche länge seiner verse hervor. Er würde das nicht getan haben, wenn es vor und zu seiner zeit schon selbstverständlich gewesen wäre. Also kann man auch daraus schließen, daß die volksdichtung damals tatsächlich die eigenschaft der ungleichmäßigkeit aufgewiesen hat.

f) Dieselbe musik für mehrere gedichte.

Nicht alle volkslieder besitzen eine eigene melodie, vielmehr sind die meisten nach gegebenen weisen gemacht worden. Dies können wir bei den heutigen echten volksliedern aller völker, sowohl höherer als auch niederer, beobachten. Besonders aber ist dies der fall bei völkern, deren musikalische erfindungsgabe noch gering ist. Nach Retzius (Finnland s. 117) werden die meisten der finnischen volkslieder nach einer und derselben melodie, der uralten runenmelodie, gesungen. Und die von Lach gesammelten gesänge der finnisch-ugrischen völker zeigen diese tatsache in auffallendem maße. Dieselbe melodie kehrt dort bei liedern verschiedensten inhalts und charakters wieder. So können wir annehmen, daß auch die Altfranzosen für ihre volkslieder im frühen mittelalter nur wenige melodietypen hatten, denen wohl auch die verschiedensten texte untergelegt wurden.

---

1) Jeanroy, Guill. IX s. 18.

g) Herausbildung der versarten.

Damit scheint auch die bildung der versarten zusammenzuhängen. Wurde eine beliebte litaneienmelodie oft verwandt, dann erhielten demgemäß die danach gedichteten lieder gleiche länge in ihren versen. So werden sich im volksgesange gewisse formen und typen eingebürgert haben, die dann zu den gebräuchlichsten, volkstümlichen versmaßen geführt haben. Aber auch sehr kurze versarten von etwa 4, 5, bis 8 silben mögen existiert haben, wie F. Wolf es annimmt, und wie es die analogie der gesänge anderer völker auf dieser stufe wahrscheinlich macht. Daß diese sehr kurzen litaneienmelodien von den des schreibens kundigen nicht beim dichten verwandt wurden, mag daran liegen, daß sie von diesen als zu kurz und einfach empfunden wurden, und daß in einem solchen vers sich nicht viel sagen ließ. Man gab daher den längeren versarten, den zehn- oder zwölfsilbnern, den vorzug, welche dann die literarischen volkstümlichen verse geworden sind. Aus diesen erst entstanden später in der kunstpoesie durch teilung kurzzeilen, die sich aber von den anzunehmenden volksmäßigen dadurch unterscheiden, daß sie nicht mehr mit litaneienmelodien parallel laufen, sondern mehr oder weniger unabhängig von der musik sind.

Diese ableitung der versarten aus der musik macht noch der tatbestand wahrscheinlich, daß nämlich bei weglassen des gesangsvortrages solcher volkslieder die verse sofort zerfallen und einer gewöhnlichen prosa platz machen. So hat z. b. Hilferding beim Vortrag von russischen epen beobachtet, daß, wenn der sänger aufgefordert wurde, langsamer zu singen oder zu sprechen, der versbau verschwand und sich in reine prosa umwandelte[1]).

h) Litaneienmelodien in der altfranzösischen literatur.

In der altfranzösischen literatur sind nur recht wenige volkstümliche litaneienmelodien überliefert. Vor allen dingen ist hier die melodie zu der parodie *Audigier* zu nennen, die

1) Russische Revue 1872, s. 327f.

sich in dem singspiel *Robin et Marion* von Adam de le Hale findet: [1]



Diese melodie ist sehr einfach gebaut, hat keinen großen umfang (quarte) oder große intervalle (das größte: terz), ebenso keine koloraturen oder melismen, nur soviel noten als silben: alles charaktereigenschaften der wirklich volkstümlichen musik. Sie paßt gut, wie Schläger meint, zu den vorstellungen, die wir uns von der musik der chansons de geste gebildet haben. Es mag sogar wirklich die melodie eines volksepos gewesen sein.

In den singspielen Adams de le Hale kommen noch mehr solcher kurzer melodien vor, die zwar keine epenmelodien sind, aber genau denselben charakter haben wie die Audigierzeile. Auch diese melodien sind einzeilig, z. b.

 [2]

Es mögen dies wohl damals bekannte volksliedermelodien gewesen sein, die Adam verwandt hat. Und wenn wir die kunstvollen melodien in Adams kunstliedern mit diesen einfachen sätzen vergleichen, so wird diese vermutung um so wahrscheinlicher.

Die melodie in der chantefable *Aucassin et Nicolette* zeigt zwar einen viel höheren entwicklungszustand, sie möge aber ihres litaneiencharakters wegen hier erwähnung finden.

Die von Schläger (ZrP 35, s. 368) erfolgte konstruktion der melodie zur Rolandlaisse ist ganz in dem sinne erfolgt, wie diese musik zu denken ist.

Von den eigentlichen altfranzösischen epen ist leider keine einzige melodie überliefert, was seinen grund darin haben mag, daß die melodien zu einfach, zu kurz und wohl auch zu

---

1) Gennrich, Mus. Vortr. s. 13.

2) Coussemaker, Œuvres compl. du Tr. Ad. de la H. s. 419.

bekannt waren, als daß sie notiert werden mußten, und daß die melodie etwas ganz selbstverständliches war. Anzunehmen ist auch, daß eine bestimmte melodie für mehrere chansons de geste, vielleicht für einen ganzen zyklus benutzt wurde, wie das in der reinen volksmusik so häufig vorkommt.

Ganz klar und deutlich drückt sich Johannes de Grocheo (ein musiktheoretiker um 1300) über den litaneienvortrag der chansons de geste aus. In dem kapitel, in dem er die verschiedenen musikarten beschreibt, wie sie zu seiner zeit ausgeübt wurden, sagt er über die chanson de geste: *Versus autem in cantu gestuali, qui ex pluribus versiculis efficitur [in eodem sonu] et in eadem consonantia dictaminis cadunt* (Joh. Wolf s. 94) und dann: *Idem etiam cantus debet in omnibus versibus reiterari* (J. Wolf s. 94). Er stellt aber auch den vortrag der religiösen epik mit der weltlichen auf eine stufe, indem er sich wie folgt äußert: *Cantum vero gestualem dicimus, in quo gesta heroum et antiquorum patrum opera recitantur, sicuti vita et martyria sanctorum et adversitates, quas antiqui viri pro fide et veritate passi sunt, sicut vita beati Stephani protomartyris et historia regis Karoli* (J. Wolf s. 90). Und in der tat weist ein religiöses epos, nämlich das „Leben des heiligen Leodegar“, das zwar in verspaaren abgefaßt ist, eine neumennotation auf, die uns über ihren litaneienvortrag nicht im unklaren läßt. Gennrich hat den versuch gemacht, diese neumen in moderne noten zu übertragen und teilt diese melodie in seiner abhandlung über den vortrag der altfranzösischen chansons de geste mit. Diese art des musikalischen vortrags ist wohl deshalb gewählt worden, weil man dadurch den stoff dem volke leichter zugänglich machen wollte. So hat man eben die musik der religiösen epik der des volkes angepaßt.

i) Refrain und nachspiel.

Wenn in den altfranzösischen wirklichen volksliedern, soweit sie nicht reine solo- oder reine chorlieder waren, ein refrain vorkam, so konnte er innerhalb des litaneienprinzips wohl nur in der schon geschilderten art aufgetreten sein. Die stelle des refrains, also wann der chor einsetzen sollte, mag



durch den text des liedes bestimmt gewesen sein. Außerdem mochten diese lieder nur in beschränkter anzahl existiert haben. Sie waren deshalb meistens allen sängern bekannt und wurden oft gesungen, so daß jeder genau die verteilung auf chor und solo kannte.

Anderseits war beim reinen sologesang auch eine instrumentale wiederholung der vorher gesungenen melodie, also ein mit der gesangsmelodie identisches nachspiel, möglich, wie es auch noch heute teilweise geschieht, z. b. in Italien, wo die blinden volkssänger noch diese praxis ausüben (Restori, Petit de Jve. I, s. 398). Eine stelle aus einer pastourelle von Jocelin de Bruges (Anf. d. 13. jahrhunderts; Wackernagel s. 79, nr. 49) spielt auf diesen gebrauch an: Von einer singenden hirtin wird gesagt:

En hault dist et si notoit
I novel son.
En sa pipe refraignoit
La voix de sa chanson. (vers 5—8)

Mit *voix* ist die melodie ihres liedes gemeint. Es handelt sich wohl um ein improvisiertes (*un novel son*) volkslied, da das lied sich auf eine schäferin aus dem volke bezieht. *En sa pipe refraignoit* zeigt an, daß an stelle eines vom chor gesungenen refrains die auf der flöte geblasene melodie tritt. Bei diesem volkslied kann mit der melodie nur die zeilenmelodie (litanei) gemeint sein. Denn das litaneienprinzip herrschte damals noch uneingeschränkt im volke, was aus einer stelle bei Johannes de Grocheo (Joh. Wolf s. 91) hervorgeht, welche besagt, daß die chansons de geste, also die einfachen litaneien, sogar noch zu seiner zeit, also am anfang des 14. jahrhunderts, in einer sozial tieferen schicht fortlebten. *Refraignoit la voix de sa chanson* sagt uns also, daß als refrain die melodie des liedes verwandt wurde. Der refrain ist also musikalisch nicht selbständig. Die auf der flöte geblasene melodie ist identisch mit der des textes.

Die erwähnte pastourelle des Jocelin de Bruges hat natürlich nicht diese form — sie ist reine kunstpoesie —, sondern sie spielt nur auf die art der gesangsausführung des damaligen



volksliedes an. Wie mag das lied der hirtin, das dem Jocelin vorgeschwebt hat, ausgesehen haben? Der text mag für einige zeilen improvisiert sein, etwa für eine, zwei, drei oder vier. Die melodie war $\alpha\ \alpha\ \alpha \ldots$; nun hörte die textimprovisation der hirtin auf. Ihr lied sollte aber noch nicht zu ende sein, so musiziert sie weiter auf ihrer flöte: $\alpha\ \alpha \ldots$; wie oft sie die melodie α bläst, ist nicht zu bestimmen; es braucht nicht bloß einmal gewesen sein. Sie konnte auch ihre paar textzeilen öfter wiederholt und dann mit der flöte eingesetzt, oder ihren gesang mit dem flötenspiel abgewechselt haben. Oder sie konnte auch während des flötenspiels die nächsten, folgenden textzeilen improvisieren. Das wesentliche aber ist, daß gesang und refrain dieselbe melodie hatten, daß also hier einer der fälle vorliegt, deren möglichkeiten wir für das litaneienprinzip gezeigt haben.

10. Unbegrenztheit der zahl der litaneienglieder.

Eine begrenzung oder bestimmte festlegung der anzahl der glieder beim litaneiengesang ist uns bis jetzt nirgends begegnet. Von den primitiveren völkern ist bekannt, daß sie ihre lieder meistens mit immer demselben text oder mit sinnlos aneinander gereihten worten oft stundenlang singen und daß es geradezu eines zufalls bedarf, um das lied zu ende kommen zu lassen. Bei höherer entwicklung, also bei den halbkulturvölkern, ist das ende eines gesanges meistens durch den text gegeben, d. h. solange es dem sänger beliebt zu improvisieren, singt er. Erst wenn ihm die worte ausgehen, hört er auf. So finden wir z. b. bei den finnisch-ugrischen völkern die verschiedensten lieder nach derselben melodie gesungen. Aber je nach dem stoff und der menge der verse sind sie verschieden lang[1]). Jedes gedicht ist also nur eine einzige laisse. Zu vergleichen sind die litaneienverse etwa mit unseren heutigen strophischen volksliedern. Bei diesen ist die zu wiederholende litanei die strophenmelodie, die auch beliebig oft, eben sooft als es der text verlangt, wiederholt werden kann. Und ist ein lied „im tone" eines anderen liedes ge-

1) Vgl. die gesänge bei Lach.

dichtet, so braucht es auch nicht die gleiche anzahl strophen zu haben wie das muster, also genau dieselbe erscheinung wie bei den volksliedern der finnisch-ugrischen völker, die nur ihrem entwicklungsstand entsprechend eine weniger entwickelte litaneienmelodie benutzen.

Das verständnis des litaneienprinzips führt uns also dazu, die alte, irrige meinung, daß die altfranzösischen laissen ursprünglich fest begrenzt gewesen wären, abzulehnen. Diese meinung war dadurch entstanden, daß man unsere heutigen volkslieder ohne weiteres mit jenen alten vergleichen zu können glaubte: die heutigen volkslieder sind strophisch, folglich waren es die damaligen auch. Man berücksichtigte aber nicht die musik, die doch damals auf anderer stufe gestanden hat als die heutige. Die damaligen litaneien waren dem begrenzten musikalischen horizont entsprechend viel kürzer. Sie umfaßten bloß einen vers. Erst als der musikalische horizont sich allmählich erweiterte, konnte sich die litaneienmelodie auf mehrere verse verteilen. Sonst aber ist kein prinzipieller unterschied zwischen den volksliedern von damals und denen von heute vorhanden. Es fällt heute niemandem ein, an irgendeine begrenzung der zahl der strophen zu denken, und den völkern, bei denen die litaneienmelodien noch sehr kurz sind, wozu auch die Altfranzosen gehörten, geht es auch nicht anders. Übrigens sagt Johannes de Grocheo: *Numerus autem versuum in cantu gestuali* (also im litaneiengesang) *non est determinatus*, *sed secundum copiam materiae et voluntatem compositoris ampliatur* (J. Wolf s. 94).

11. Zusammenfassung zu laissen.

War nun die menge des stoffes einer dichtung sehr groß, wie beim altfranzösischen epos, so waren es technische gründe, die zur zusammenfassung einer anzahl litaneienglieder zu bestimmten gruppen führten. Zuerst mag der inhalt dabei eine rolle gespielt haben. Dies ist besonders für die vorliterarische zeit anzunehmen, als es noch keine oder fast keine assonanz in der volksdichtung gab. Der jongleur faßte also inhaltlich zusammengehörige verse zusammen. Auf diese weise entstand die laisse. Es ist anzunehmen, daß die so entstan-



denen laissen im allgemeinen länger waren als die in den ältesten überlieferten epen vorhandenen. Der übergang von einem erzählungsabschnitt (laisse) zum nächsten wurde durch eine pause im vortrag gekennzeichnet. Die laissen sind so auch als viele einzellieder aufzufassen, die inhaltlich verbunden sind und alle die gleiche melodie haben.

Beim beginn der assonanztechnik mag die schwierigkeit, assonanzen zu finden, ihrerseits wieder dazu beigetragen haben, die längeren abschnitte in kürzere laissen zu zerlegen. Zuerst werden diese laissen meistens sehr kurz gewesen sein, was seinen begreiflichen grund in der noch nicht entwickelten übung in der bildung der assonanzen haben mag.

Ein wechsel der assonanz innerhalb des ununterbrochenen vortrags wäre vielleicht störend empfunden worden, da der endvokalgleichklang der laissenverse seinen grund in der musik zu haben scheint, die bei vokalreichen sprachen die tendenz nach gleicher klangfarbe der endvokale hervorgebracht hat. So ist anzunehmen, daß eine kleine pause hinter jeder laisse, auch hinter kürzeren, gelassen worden ist. Die größeren, zum ausruhen bestimmten pausen, wurden wahrscheinlich nicht nach jeder kürzeren laisse gemacht, sondern da, wo, zum teil nach einer ganzen reihe von laissen, ein erzählungsabschnitt zu ende war[1]).

12. Künstliche begrenzung der zahl der litaneienglieder.

Wie wir gesehen hatten, stellt Johannes de Grocheo die religiöse epik in bezug auf ihre vortragsweise mit der weltlichen auf eine stufe. Die geistlichen, die diese epik verfaßten, hatten sowohl eine höhere intellektuelle als auch musikalische kultur als das volk. Wenn sie, um ihre dichtungen dem volksverständnis anzupassen, dessen musikalische form wählten, so trat häufig genug der fall ein, daß sie, statt textlich die dem litaneienprinzip entsprechende form der laisse

---

1) Bei den völkern, die heute noch ihre epen litaneienartig vortragen, ist eine ähnliche einteilung in abschnitte oder episoden, den altfranzösischen laissen entsprechend, zu beobachten (Wundt, Völkerps. III, s. 390). Auch können die episoden in sich so sehr geschlossen sein, daß sie z. t. zu fast selbständigen liedern werden (Wundt, a. a. o. s. 396).



zu verwenden, ihre religiöse epik in strophen verfaßten. Diese form war aber durch keine innere notwendigkeit irgendwie begründet. Sie kommt dem litaneienprinzip selbst nicht zu, das infolge seiner engen architektonik keine der litaneienmelodie übergeordnete einheit kennt[1]. Ja, sie ist innerhalb des litaneienprinzips geradezu sinnlos. Sie ist nur eine reine analogie zu der sonstigen, in durchkomponierten strophen abgefaßten geistlichen poesie (z. b. der hymnenstrophen).

Das klassische beispiel für diesen fall ist das „Leben des heiligen Alexius" aus dem 11. jahrhundert, während der *Boethius* konsequenterweise dem litaneienprinzip entsprechend die laissenform verwendet. Der *Alexius* ist in strophen, oder vielmehr in regelmäßigen laissen von je 5 versen abgefaßt. Sein versmaß ist der zehnsilber, also der epische vers „par excellence". Von seiner musik ist uns nichts überliefert. Dieser umstand — bei den weltlichen epen ist es ebenso —, sein episches versmaß und die äußerungen des Johannes de Grocheo deuten darauf hin, daß er tatsächlich nach dem litaneienprinzip gesungen worden ist.

Das „Leben des heiligen Leodegar" (*Saint Léger*), dessen musik erhalten ist, wurde in der gleichen weise gesungen. Auch hier begegnen wir der künstlichen einteilung in strophen. Die strophen ihrerseits bestehen aber aus je 3 verspaaren (aabbcc). Diese verspaare ergeben weder einen parallelismus mit dem litaneienprinzip noch einen zusammenhang mit der einteilung in strophen. Diese letztere ist in der handschrift nur durch große anfangsbuchstaben erkenntlich, die den beginn jeder strophe anzeigen[2].

---

1) Eine gliederung innerhalb der laisse suchen auch Ed. Sievers (Zum Haager Fragment, Philologische Studien aus dem romanisch-germanischen Kulturkreise [K. Voretzsch zum 60. Geburtstag], herausgegeben von B. Schädel und W. Mulertt. Halle 1927, s. 121f.) und Ph. A. Becker (der distichisch-tristichische Rhythmus im Rolandslied. Ebenda s. 539ff.). Mit unserer rein musikalischen gliederung hat dies nichts zu tun.

2) Die *Passion Christi* hat strophen von je 4 zeilen in assonierenden achtsilbnern. Diese strophen sind aber logisch begründet, da sie wie die lateinischen hymnen der damaligen zeit durchkomponiert sind.

Welches waren nun die gründe, die solche logisch nicht begründete strophen in den litaneienvortrag der geistlichen epik brachten? Die geistlichen verfasser lebten in einer viel höher entwickelten kulturschicht als das volk. Sie waren in einer von gesetzen eingeengten kunst erzogen und kannten nur die regelmäßige strophe, die bei ihrer poesie durch die dazugehörige musik logisch bedingt war. Nun wandten sie auf die laisse auch die norm ihrer tradition an[1]), indem sie ihr eine nicht innerlich notwendige oder irgendwie begründete form aufpfropften. So ist, wie wir sehen, eine jede begrenzung der volksmäßigen laissenform ein künstliches, von außen gekommenes element.

Daher ist es auch leicht zu verstehen, daß die künstlich begrenzten laissen des *Alexius* aus der mitte des 11. jahrhunderts in der redaktion aus dem 12. jahrhundert wieder zerfielen und in die normale form zurückkehrten. Gaston Paris ließ sich durch die priorität des strophischen *Alexius* ebenso wie durch den vergleich mit den heutigen volksliedern und den altfranzösischen romanzen, die aber ganz andere musikalische verhältnisse zeigen, verführen anzunehmen, daß die laissen im allgemeinen ursprünglich begrenzt gewesen wären, also daß bei den profanen epen sich ein ähnlicher vorgang abgespielt habe wie beim *Alexius*. Die spuren der strophischen gliederung will er in der kürze mancher laissen sehen, was aber *una mera illusione* ist, wie es Pio Rajna ausdrückt.

Logisch bedingt ist eine feste strophe aber erst dann, wenn ihr eine durchgegliederte weise (melodie) entspricht. Es müßte also etwa eine dreizeilige strophe das musikalische versschema: $\alpha\,\beta\,\gamma$ haben, d. h. $\alpha\,\beta\,\gamma$ bilden zusammen eine einzige, längere melodie. Wenn diese strophe länger gemacht werden sollte, so würde $\alpha\,\beta\,\gamma$ zu $\alpha\,\beta\,\gamma\,\delta$ und dies zu $\alpha\,\beta\,\gamma\,\delta\,\varepsilon$ usw. werden. Wie sollte aber daraus das schema $\alpha\,\alpha\,\alpha\,\alpha\,\alpha\ldots$, das doch für die laissenform bewiesen ist, entstehen? Das französische epos wäre von einem system, welches eine andere

---

1) Schon im 4. jahrhundert hatten z. b. die christlichen lateinischen hymnen strophische formen wie abab, aabb u. a.

stufe der musikalischen kultur dargestellt hätte, ausgegangen und wäre von diesem höheren entwicklungsgrad zu einem sehr einfachen und primitiven herabgestiegen. Ein solcher rückschritt von höher entwickelter musikalischer architektonik zur einfachen stufe des litaneienprinzips ist wohl nicht möglich. Schon diese überlegung neben den allgemeinen, uns bekannten tatsachen des litaneienprinzips sagt uns, daß die laissen im anfang nicht strophisch gewesen sein können.

Kapitel II.

Die entwicklung bis zur herausbildung der älteren romanzenstrophe.

1. Die kirchlichen finalkadenzen.

a) EUOUAE.

In der mittelalterlichen kirchenmusik war es üblich, die liturgischen gesänge mit einem besonderen schluß, einer musikalischen coda, zu versehen. Solche finalkadenzen wurden nicht nur an das ende des ganzen gesangs gestellt, sondern auch an den schluß von gewissen teilabschnitten. Besonders häufig fand hier der schluß der dem introitus angehängten sog. kleinen doxologie verwendung. Ihr text lautet: *Gloria patri et filio et spiritui sancto sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, amen.* Ihr musikalischer schluß besteht aus der melodie zu den worten *saeculorum amen*[1]). Da bei der übertragung dieses schlusses auf andere gesänge der ursprüngliche text keine bedeutung und keinen sinn hatte, und da beim singen, besonders bei melismatischer ausgestaltung der melodie, die konsonanten zurücktraten und die vokale die träger des tones und der melodie waren, so bezeichnete man diese kadenz meistens nur als eine vokalise, indem man einfach ihre gesungenen vokale nebeneinandersetzte: EUOUAE. Solche vokalzusammenstellungen wurden

1) Solch angehängter schluß (aus dem 12. jahrhundert) findet sich z. b. mit noten abgedruckt bei Coussemaker, Hist. de l'harm., planche XXVIII, übertragung s. XXIX.



auch *pneuma* oder *neuma* genannt. Johannes de Grocheo sagt: *Est autem neupma quasi cauda vel exitus sequens ad antiphonam* . . . (Joh. Wolf s. 122). Für dies EUOUAE gab es verschiedene gesangsformeln (*tropi*). Ursprünglich hatte man für jeden kirchenton nur einen *tropus*. Später entstanden deren aber eine größere zahl. Dieses waren die sog. differenzien, die nicht nur abschließend, sondern auch zum folgenden überleitend wirkten[1]). Wie dies EUOUAE an die einzelnen abschnitte eines gesanges angehängt wurde, mögen einige beispiele zeigen. So berichtet Du Méril (Poés. pop. s. 173, anm. 1) von einer sequenz auf den heiligen Nikolaus (hs. 10. jh.), die in ihren unregelmäßigen absätzen mit singweisen in der handschrift überliefert ist:

Beatus Nicholaus, pontificatus infulis decoratus, talem se exhibuit, ut ab hominibus amaretur. EUOUAE.

Ecclesiae sanctae frequentans limina sacra pectori mandata condebat sagaciter. EUOUAE.

usw.

Die singweisen dazu teilt Du Méril jedoch nicht mit. Francisque Michel bringt in seinen *Rapports* (s. 17 f.) eine folge von antiphonen auf die heilige Mildred (hs. 12. jh.); auch diese sind in der handschrift mit singweisen versehen, die Michel jedoch nicht mit abdruckt:

Inter sidereos
Protoparentes suos,
Augustinum et socios
Eius, fulget Mildretha,
Candida ut lilium inter rosas
Aut rosa inter lilia. EUOUAE.
Antiphona. Respondet meritis
Patribus apostolicis
Apostolica filia,
Respondet pudicitiae
Et certaminum palma
Et signorum potentia. EUOUAE.
Ant. Felix Christi munere
Cantia, felix domus
Augustinia, quae patriae

1) Einige solcher melodien gibt Riemann in seinem „Handbuch der Musw.“ bd. I, 2. teil, s. 72.

Lumen et salutem possidet,
In Mildretha preside perfulgida. EUOUAE.

Ant. O decus patrum insigne!
O ornamentum coeli sublime,
Et monile splendidum aecclesiae!
Virgo Syon, Mildretha,
Plebem tuam tuere. EUOUAE.

Ant. Sponsa Christi Jhesu,
Gaude, virgo gloriosa,
In Christi tui gloria;
Mildretha benignissima,
Proles regum clarissima,
Merciorum margarita,
Cantuariae corona,
Totius Angilae stella
Radians et trans maria,
Fave cunctis prece pia. EUOUAE.
usw.

Eine reihe von antiphonen auf den heiligen Thomas von Canterbury (hs. 13 jh.) hat eine ähnliche form (Michel, Rapports s. 18):

In natalicias sancti Thome archiepiscopi et martyris, ad vesperas.

Pastor cesus in gregis medio
Pacem emit cruoris precio.
O letus dolor in tristi gaudio!
Grex respirat, pastore mortuo.
Plangens plaudit mater in filio,
Quia vivit victor sub gladio. EUOUAE.

Ant. I. Summo sacerdotio Thomas sublimatus
Est in virum alium subito mutatus. EUOUAE.

Ant. II. Monachus sub clerico clam cilicatus
Carnis, carne fortior, edomat conatus. EUOUAE.

Ant. III. Cultor agri Domini tribulas avellit,
Et vulpes a vineis arcet et expellit. EUOUAE.

Ant. IV. Hec magnos sustinet lupos desevire,
Nec in ortum olerum vineam transire. EUOUAE.

Ant. V. Exulat vir optimis sacer et insignis,
Ne cedat ecclesie dignitas indignis. EUOUAE.

Ant. VI. Exulantis predia preda sunt malignis;
Sed in igne positum non exurit ignis. EUOUAE.
usw.

Eine abkürzung dieser kadenz weist eine sequenz auf den heiligen Maurus (abgedr. Du Méril s. 173f.) auf.

Diese sequenz stammt aus dem 10. jahrhundert und ist mit noten versehen, die aber Du Méril leider nicht mit veröffentlicht. Nach jedem versikel befindet sich eine kadenz auf die vokale EUO. Es ist ganz klar, daß es sich hier um die erste hälfte von EUO⁝UAE handelt. Da Du Méril die notation dazu nicht mitteilt, so ist nicht zu unterscheiden, ob dieses nur eine schriftabkürzung von EUOUAE ist, wobei dann diese kadenz auf alle vokale von EUOUAE gesungen wurde, oder ob diese kadenz nur EUO lautete, also auch eine musikalische abänderung der EUOUAE-kadenz war. Der anfang dieser sequenz lautet:

Beatus igitur Maurus, clarissimo genere ortus, Benedicto sanctissimo duodenis (annis?) traditus est nutriendus. EUO.

Qui, dum bonis junior polleret moribus, coepit magistri fortis adjutor semper manere; hunc Benedictus beatissimus prae cunctis dilexit et instruxit. EUO.

Hic autem post magistrum sic moribus omnes excelluit ut diligeretur carius universis. EUO.
usw.

b) AEUIA.

Eine andere, auch viel gebrauchte art sind die allelujakadenzen. Das *alleluia* war ursprünglich ein in der psalmodie des orients gebräuchlicher refrain, der schon in den ältesten zeiten des christentums von diesem übernommen wurde. Zuerst wurde es auch wirklich wie ein refrain im responsoriengesange verwandt. Allmählich bekam es aber auch dadurch, daß es nach anderen melodien folgte, den charakter einer musikalischen coda. Wie bei den kadenzen auf EUOUAE, so wurden auch hier meistens nur die vokale von *alleluia* gesungen und notiert. In der gleichen weise wie bei EUOUAE wurden somit die vokale AEUIA an den schluß von melodien oder melodieabschnitten angehängt. So wurden z. b. beim *Cantus alleluiaticus* in der regel je 2 langzeilen nach demselben choral gesungen, welche daher gleiche silbenzahl und gleichen rhythmus haben; an diese schloß sich dann die finalkadenz auf AEUIA an. In den alten handschriftlichen sequenzarien, in denen die melodien am rande des textes in neumennotation beigefügt sind, steht das *alleluia* oft nur einmal geschrieben

und ohne neumen, weil man seine melodie als aus anderen liturgischen gesängen, z. b. gradualen und antiphonen, bekannt voraussetzte. Zum teil ist das *alleluia* in späteren handschriften ganz weggelassen worden. Bei anderen sequenzen ist das *alleluia* nur nach der ersten oder letzten langzeile ausdrücklich notiert. Anzunehmen ist aber, daß es auch bei diesen größtenteils nach jedem versikel gesungen wurde. Am ende seines buches: „Über die Lais, Sequenzen und Leiche" bringt F. Wolf eine anzahl faksimiles von sequenzen, bei denen wir zeilenschlüsse auf *alleluia* finden. Eine solche alleluiakadenz ist z. b. folgende (aus der bekannten sequenz *Laetabundus*; F. Wolf, a. a. o., notenbeilage II, moderne übertragung von Gennrich, Vortr. s. 25):



In seinem „Handbuch der Musikwissenschaft" gibt Riemann am ende des ersten bandes einige gradualmelodien. Diese endigen mit melismen, zu denen kein text in der handschrift vorhanden ist. Riemann nimmt an, daß dies alleluiamelodien seien, deren text ebenso weggelassen ist wie oft bei den *versus alleluiatici*. Diese melodien sind nämlich in anderen gradualen ebenso, woraus hervorgeht, daß es tatsächlich alleluiakadenzen sein müssen.

c) Andere kadenzenartige refrains.

Aus der griechischen kirche war die gebetformel *Kyrie eleison* übernommen worden. Dieser liturgische refrain wurde dann aber auch als eine gleichbleibende schlußkadenz verwandt. Daneben kamen noch in der mittelalterlichen kirchenmusik nicht selten abschlußartige refrains wie *Amen*, *Alleluia amen*, *Ave Maria*, *Ora pro nobis*, *Saeculorum saeculis* u. a. vor.

2. Solche kadenzen in der weltlichen musik.

a) Nachahmung der kirchlichen kadenzen.

Bei der ungeheuren bedeutung, welche die kirchenmusik für die mittelalterliche musikentwicklung hatte, ist es nur zu



natürlich, daß diese kadenzen durch nachahmung auch in die profane musik übergingen. Die volksmusik kannte bisher nur das litaneienprinzip, nach welchem auch die altfranzösischen epen gesungen wurden. Das ende eines epischen erzählungsabsatzes (laisse) zeigte bisher nur eine mehr oder weniger lange pause an. Jetzt aber wurde die kadenzierung durch abschlußmelismen, wie sie in der kirche üblich war, durch musikalisch über dem volksniveau stehende jongleurs aufgenommen, die ein melisma wie EUOUAE oder AEUIA an das ende der laisse stellten. Dieser rein musikalische schluß wurde aber in der handschrift nicht notiert, ähnlich wie es in der kirchenmusik auch oft geschah, so daß uns kein fall, wo eine unversehrte, vollständige kirchliche kadenz nach einer laisse vorhanden war, überliefert ist. Aber gerade bei den abschlußlosen epen ist anzunehmen, daß oft solche kadenzen deren laissen abschlossen. Nicht immer aber verstanden die jongleurs die worte und noch weniger die bedeutung dieser kadenzen, besonders von EUOUAE, wenn es sich an singweisen anschloß, die von der kleinen doxologie ganz verschieden waren. Diese kadenzen wurden vielmehr als eine art vokalise gehört, die abschließenden charakter hatte. Bei der nachahmung kam es ihnen später auf die genaue wiedergabe einer bestimmten kadenz nicht an. So war es möglich, daß irgendwelche beabsichtigte oder unbeabsichtigte vermischungen der kadenzvokale entstanden. Wie wir bei dem EUO gesehen hatten, war schon in der kirchenmusik eine abkürzende variante möglich.

b) AOI.

In der ältesten handschrift des Rolandsliedes findet sich am schluß der meisten laissen die lautnotation AOI[1]). Daß

1) Es steht am ende von 173 laissen. In 10 fällen ist es fälschlich an das ende des 1. verses der folgenden laisse gesetzt. Einmal findet es sich im innern einer laisse (nach vers 3493). Bei zwei laissen steht es am ende des vorletzten verses. Nicht vorhanden ist es in 108 fällen. Daraus ist zu schließen, daß es erst nachträglich hinzugefügt ist. Dies scheint der schreiber sehr flüchtig vorgenommen zu haben, so daß ihm dabei oft fehler in der richtigen setzung unterlaufen sind. Auch mag er beim umblättern manchmal zwei blätter gefaßt haben, wobei dann diese seiten ohne AOI geblieben sind.



dies eine den kirchlichen ähnliche schlußkadenz darstellt, steht wohl außer zweifel. Denn nirgends ist es gelungen, diese vokale auf irgendeine wort- oder verbalform zurückzuführen. Desgleichen ist diese vokalzusammenstellung in der französischen paläographie unbekannt.

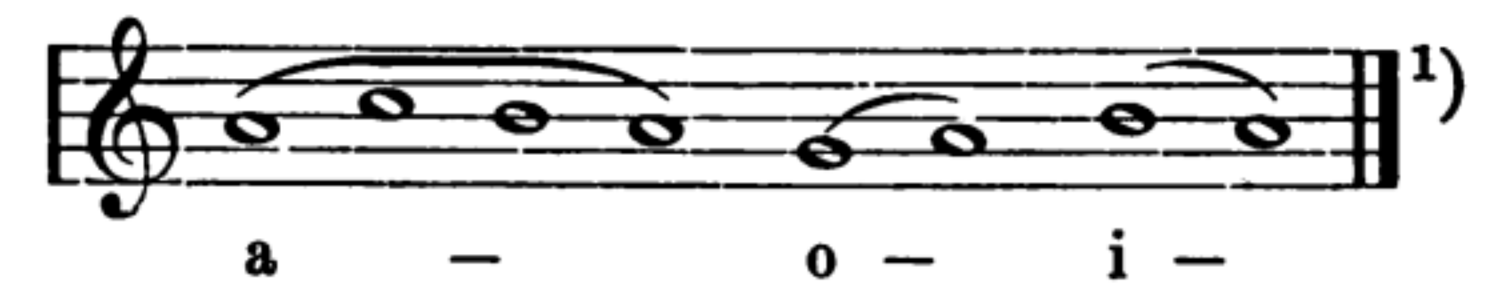
Gennrich leitet dies AOI direkt von EUOUAE ab, und zwar über die viel späteren refrainartigen ausrufe in den *Vaux de Vire* des Oliver Basselin oder in anderen normannischen liedern des 15. jahrhunderts wie *enne ovoy*, *enne hauvoy*, *avoi*. Diese weitverzweigte schlußkette erscheint aber anfechtbar und unnötig. *Enne ovoy*, *enne hauvoy* ist höchstens eine verstümmelung von EUOUAE unter einfluß von irgendwelchen trällerrefrains. Möglicherweise hat es sogar mit EUOUAE unmittelbar gar nichts zu tun. Es scheint eher auf der stufe der trällerrefrains zu stehen. Viel näher liegt es, aus gründen, die eben schon angedeutet sind, statt dessen eine kreuzung der kadenzvokale von EUOUAE und AEUIA unter dem einfluß anderer refrainartiger kadenzen oder eine freie analogische nachbildung anzunehmen. Eine direkte sprachliche folge von EUOUAE zu AOI als historische entwicklungsreihe anzusetzen, ist nicht möglich. So bleibt also die eben gegebene erklärung als die einzige möglichkeit.

In bezug auf die melodie dieses abschlusses nimmt Gennrich gemäß seiner direkten ableitung aus EUOUAE an, daß sie dieselbe länge gehabt hätte wie dieses. Wenn wir aber eine kadenzenkreuzung oder analogie annehmen, was sehr viel wahrscheinlicher und natürlicher ist, dann können wir über die länge dieser melodie nichts aussagen. Unsere annahme wird dadurch noch bestärkt, daß sich an anderen stellen ähnliche vokalisen finden, die die verschiedenste länge haben. Die Rolandkadenz kann daher sowohl nur einfach aus drei noten bestehen (wie z. b. die an anderer stelle [Riemann, Handb. s. 235] sich befindende vokalise EYA; vgl. s. 50), also etwa:





oder noch eher aus melismen auf einzelne oder alle vokale wie meistens in der kirchenmusik, also etwa so:



Eine andere erklärung des AOI versucht Hämel (ZfSL bd. 48). Er möchte darin nicht eine coda, wie wir es eben dargelegt haben, sehen. Nach seiner meinung soll das AOI, wenn es als eine abkürzung im Gennrichschen sinne von EUOUAE angesehen wird, eine angabe für den sänger sein, wie er den zweiten, dem AOI vorangehenden halbvers abzuschließen hat. Es sollen also die letzten 6 silben, nach denen das AOI steht, die coda darstellen.

Da Hämel wohl mit recht in AOI eine gewaltsame und durch nichts gerechtfertigte abkürzung für EUOUAE sieht, so hält er eine andere erklärung für näherliegend, nämlich daß AOI eine besondere formel, entsprechend der von uns angenommenen ableitung, bedeute, nach der entweder der ganze vers oder der zweite halbvers zu singen war. Er versucht nun auch, das AOI mit der kirchlichen liturgie in zusammenhang zu bringen. Nach ihm kommen zwei in der kirchlichen liturgie täglich verwendete responsorien in frage, und zwar erstens die segnungsformel *Pax Domini sit semper vobiscum*, deren anfangsvokale gut zu AOI passen würden. Außerdem besteht diese formel aus 10 silben mit einer zäsur nach der vierten, also genau so wie der Rolandvers. Hämel nimmt nun an, daß das AOI bedeute, den letzten vers der laisse so zu singen, wie der priester das *Pax Domini* singt.

Für noch wahrscheinlicher hält Hämel eine erklärung aus der vom bischof bei feierlichen gelegenheiten gesungenen formel *Pax vobis*. Dies responsorium erklingt in den weiten räumen der kirche nur auf einen einzigen ton. Daraus schließt Hämel, daß der vers, bei dem AOI steht, mit einem einzigen langgezogenen ton, also mit einer fermate zu endigen habe.

Vergleichen wir aber die von Hämel gemachten er-

1) Beide melodien sind natürlich nur konstruiert.

klärungsvorschläge mit den tatsachen des altfranzösischen epenvortrags, so finden wir, daß, wenn wir eine erklärung von Hämel annehmen, andere erscheinungen völlig unerklärt werden. Man fragt sich nun, wie soll der kurzvers, der eine anzahl altfranzösischer laissen abschließt, entstanden sein. Wie vertragen sich die ausführungen des Johannes de Grocheo betreffs des abschlußverses mit diesen vorschlägen? Was sagen Hämels erklärungen zu dem abschließenden kurzvers im *Aucassin*, dessen art und melodie doch unzweifelhaft feststeht? Außerdem ist beim gesang der verslitanei nicht anzunehmen, daß die melodie im letzten vers nach dem ersten halbvers abgebrochen werden soll, um einem veränderten abschluß platz zu machen. Diese abschlußart, also die sog. *vert*- und *clos*-schlüsse, kommen zwar im altfranzösischen vor, aber noch nicht bei so einfachen, volksmäßigen litaneien, sondern erst bei höher entwickelten melodien der kunstlieder. Es scheint, daß Hämel mit seinen erklärungen selbst nicht ganz zufrieden ist; denn anstatt von einer überzeugt zu sein, gibt er gleich mehrere möglichkeiten, die aber aus den vorhin angeführten gründen abzulehnen sind, da sie den musikalisch nachgewiesenen tatsachen nicht entsprechen. Auf diese art ist also die frage nicht zu lösen. Der weg Gennrichs in unserer modifikation ist dagegen viel wahrscheinlicher und wird durch die tatsachen gestützt. Auf diesem wege erklären sich alle für Hämel neue probleme gebenden erscheinungen bezüglich der laissenschlüsse und der romanzenrefrains zwanglos und leicht. Außerdem steht diese erklärungsart in vollstem einklange mit den äußerungen von Johannes de Grocheo. Es ist also viel natürlicher, das anzunehmen, was in ein system paßt und durch dieses gestützt wird, als das, was in dies völlig klare und abgerundete system ein loch reißen würde und sowohl selbst höchst unwahrscheinlich ist, als auch in bezug auf die anderen bekannten erscheinungen uns neue rätsel aufgibt. So stellen also Hämels erklärungsvorschläge eher einen rückschritt als einen fortschritt der durch Gennrichs grundlegende ergebnisse auf dem richtigen wege befindlichen forschung dar.

c) OI.

In einer wohl aus dem 14. jahrhundert stammenden handschrift der Vaticanischen Bibliothek nr. 3207 findet sich eine tenzone aus dem 13. jahrhundert zwischen Peire Bremon (Ricas Novas) und Gui de Cavallo[1]). Peire Bremon hat zuerst eine laisse von 13 zeilen auf Gui de Cavallo gedichtet, und dieser antwortet ihm darauf in derselben versform (zwölfsilbner, darunter aber auch unregelmäßige verse von z. b. 11 oder 13 silben) mit einer laisse von 14 zeilen. Beide laissen assonieren auf den vokal *i*. Peire Bremon beginnt seine laisse mit den worten: *Un vers voill comenzar el son de ser Gui*, woraus hervorgeht, daß beide nach derselben von Gui gegebenen melodie gesungen wurden, wobei in diesem fall nur eine laissenlitanei in frage kommen kann. Große mühe werden sich beide dabei nicht gegeben haben; denn sie wenden als kunstdichter eine volksmäßige form (laisse) an. Desgleichen sind die verse volksmäßig gehalten, d. h. ihre unregelmäßigkeiten werden durch die melodie ausgeglichen, wogegen in der kunstdichtung die silben einer genaueren zählung unterworfen sind. Am ende von beiden laissen findet sich die vokalzusammenstellung OI. Diese entspricht in ihrer stellung und funktion dem AOI des Rolandsliedes und ist wohl unter dessen einfluß entstanden. Es stellt also eine abschließende kadenz dar, die zu den vokalen OI gesungen wurde. Über die melodie des OI und der dazugehörigen laissen ist leider nichts gesagt. Es ist daher wohl anzunehmen, daß wie gewöhnlich bei den laissen in der handschrift keine notierung vorhanden ist. So sind wir also auch in bezug auf die melodie dieses OI mit ausnahme ihres abschließenden charakters auf vermutungen angewiesen. Wahrscheinlich werden es einige abschließende melismen gewesen sein, die zu diesen vokalen gesungen wurden. Ein zusammenhang oder eine gleichheit der melodie dieses abschlußmelismas mit der der Rolandkadenz braucht natürlich nicht angenommen zu werden.

---

1) Archiv 34, s. 410f.

d) Andere vokalisen.

Ganz ähnliche bedeutungslose, mehr oder weniger abschlußcharakter tragende vokalisen kommen auch bei der in der form höherstehenden kunstdichtung vor. Eine anonym überlieferte provenzalische canzone (abgedr. Bartsch, Chr.[1]) 250) aus dem 13. jahrhundert: *Quan vei los praz verdesir* hat am ende jeder der 5 strophen und nach der vierzeiligen tornada ein AEI stehen. Römer, der auch in dem AOI des Rolandsliedes einen seufzer sieht, möchte dies AEI ebenso erklären. Jetzt, wo wir die bedeutung des AOI kennen, werden wir in der vokalzusammenstellung AEI in gleicher weise ein abschlußmelisma sehen. Und zwar mag dies entstanden sein unter dem speziellen einfluß von AEUIA, von dem es 3 vokale enthält. Eine kreuzung wie beim AOI braucht hier nicht angesetzt zu werden. Nach der strophe und vor dem refrain befindet sich eine vokalise mit den vokalen AI in einer alba von Bertrand d'Alamanon: *Us cavaliers si jazia* (Nisard s. 24). Diese vokalise würde sich sowohl aus AEUIA, als aus AEI wie auch aus AOI ableiten lassen. Natürlich kann sie auch freie analogie sein. Auch bei Marcabru in dem liede *L'iverns vai* findet sich dies AI (Gennrich, Zur Ursprungsfrage s. 194). Im ersten rondeau in Gennrichs sammlung kommt die vokalise YA vor, die nach Gennrichs vermutung vielleicht das ende von AEUIA darstellt. Im vierten rondeau derselben sammlung findet sich ein AE, was nach Gennrich wahrscheinlich eine notierung für *amen* ist. In diesen beiden fällen befindet sich die vokalise allerdings nicht am ende der strophe, was aber an ihrer entstehung nichts ändert. Dagegen sehen wir in einer pastourelle von Jehan de Braine: *Par desous l'ombre d'un bois* (Bartsch, R. u. P. III, 1) am ende jeder strophe dasselbe AE, wo es aber unzweifelhaft eine musikalische coda darstellt. In Bartsch, R. u. P. III, 13 begegnet uns das AE auch, wo es aber das ende der drittletzten zeile abschließt. Eine vokalise AEO erscheint in Bartsch, R. u. P. III, 6 und III, 7; in III, 7 auch die voka-

1) K. Bartsch, Chrestomathie provençale. Marburg[6] 1904.

lise O. Dies AEỌ befindet sich in beiden pastourellen nicht am schluß der strophe, sondern innerhalb dieser nur am zeilenschluß, wahrscheinlich am ende einer musikalischen phrase, die nur einen teil der ganzen strophenmelodie darstellt. Am ende der zeilen sehen wir eine vokalise EYA in der anonymen ballade *A l'entrada del tems clar EYA* (abgedr. Riemann, Handb. s. 235; D. Scheludko, Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik. ZfSL 52 [1929] s. 240), desgleichen am ende der ersten beiden zeilen in dem lateinischen lied *Imperio EYA* (abgedr. Du Méril s. 173; Nisard s. 16). Dies EYA bringt schon Du Méril in zusammenhang mit den kirchlichen abschlußvokalisen[1]). Wie wir eben bemerken konnten, gehen in der kunstpoesie diese ursprünglich nur als musikalische abschlüsse gedachten vokalisen in einigen fällen fast in die bedeutung von refrainartigen vokalzusammenstellungen über. Zum teil schließen sie nur musikalische unterabschnitte der strophenmelodie ab. Dagegen ist in anderen fällen ihre ursprüngliche bedeutung als musikalischer abschluß noch ganz evident.

e) Die musikzeile in der „Bataille d' Annezin."

Um zu den musikalischen abschlüssen bei den laissen zurückzukehren, so finden wir in der sog. *Bataille d'Annezin*, einer parodie der chansons de geste, am ende der einzigen laisse, die aus 50 auf *-in* assonierenden zwölfsilbnern besteht, eine melodie notiert, der als gesangstext ein siebenmal wiederholtes *in* untergelegt ist. Langlois, der diese von ihm gefundene dichtung in der ZrP 34 (s. 349—51) mitgeteilt hat, ist der ansicht, daß wir in der notenzeile ein nachspiel vor uns haben, das der laisse angehängt war. Gennrich versucht dagegen, diese zeile als die zur dichtung gehörige litaneienmelodie zu deuten. Nach ihm sollen die einzelnen siebenmal untergelegten *in*-silben die modalen takte angeben, in die dann nur der text eingesetzt zu werden brauchte. Diese annahme scheint aber sehr gezwungen zu sein. Gegen eine laissenmelodie spricht erstens die tatsache, daß die melodie-

1) Vgl. auch D. Scheludko, a. a. o. s. 230ff.

zeile sich am ende befindet, was doch einzig dasteht und sehr auffällig ist (vgl. Aucassinmelodie). Zweitens ist nicht einzusehen, warum dann der schreiber diese melodie mit der textunterlage eines siebenmaligen *in* bezeichnet hat. Und es sieht ganz so aus, als ob die 7 *in*-silben bewußt auf die einzelnen notengruppen verteilt sind. Einfacher und selbstverständlicher wäre es doch gewesen, er hätte die melodie über die erste zeile geschrieben und ihr die natürlichen textworte, so wie sie auf die einzelnen ligaturen verteilt werden, untergelegt. Bei allen anderen gesängen finden wir doch dieses vorgehen. Warum soll nun die *Bataille d'Annezin* eine ausnahme machen? Würde sich überhaupt ein jongleur aus solcher komplizierten, der üblichen schreibweise zuwiderlaufenden angabe herausgefunden haben? Ein drittes argument gegen die annahme einer laissenmelodie kommt zu den beiden ersten noch hinzu. Die art der melodie mit ihren melismen steht absolut nicht im einklang mit dem bild, das wir von einer laissenlitanei erwarten. Ich gebe hier die melodie in der übertragung von Schläger (zur Rhythmik s. 365ff.):[1]



Vergleichen wir diesen melodietypus mit dem des *Audigier* oder mit anderen litaneien, so fällt uns sofort die verhältnismäßig große beweglichkeit auf. Es ist nicht wie der *Audigier* ein trockener, rezitativischer satz. Alle diese drei argumente zusammen sprechen mit großer wahrscheinlichkeit dafür, daß wir es hier mit einer abschließenden kurzzeile im sinne eines siebensilbners zu tun haben. Daß das musikalische element (melismen) in dieser zeile stärker hervortreten kann als in einer laissenmelodie, liegt an dem rein musikalischen ursprung

1) Auf die art der übertragung kommt es für unsere zwecke nicht an. Uns genügt, wenn wir sehen, wie die melismen auf die einzelnen silben verteilt sind.

solcher abschlüsse. Die laissenmelodie selbst dagegen muß einfach gehalten sein, erstens ihrer volksmäßigkeit (litanei) wegen, zweitens aber auch weil der text die hauptsache ist und dieser bei einer entwickelteren melodie in den hintergrund geraten würde. Die zu der laisse gehörige melodie dagegen hat uns der schreiber nicht überliefert, worüber wir uns nicht weiter wundern werden. Denn wir wissen ja und sind es gewohnt, daß die zu den laissen gehörigen litaneien so gut wie nie aufgeschrieben wurden. Sie waren zu einfach und wohl auch meistens in der damaligen zeit allgemein bekannt.

Was ist nun aber der grund, warum uns gerade diese abschlußzeile überliefert ist? Möglich ist, daß die verhältnismäßig große bewegtheit dieser melodie dazu geführt hat. Einen wichtigeren grund möchte ich aber in den untergelegten *in*-silben sehen. Um eine der parodie entsprechende possenhafte wirkung auch in der abschlußzeile zu erzielen, hat der in der letzten zeile genannte verfasser Thomas de Bailloel statt der gewöhnlichen zu den kadenzen gesungenen vokale eine reihe von gleichen nasalen (ĩ), die, ob zufällig oder absichtlich, mit der reimendung der laisse übereinstimmen, untergelegt. Um diese wirkung auch beim vortrag durch einen anderen jongleur sicherzustellen, blieb ihm nichts weiter übrig, als dies auf diese art der notierung zu tun. Diese possenhafte wirkung des *in* nimmt schon Langlois an, indem er sagt: „Dans le cas présent, comme il s'agit d'une bouffonnerie, je me figure volontiers Thomas modulant en comique la syllabe *in*, pendant qu'il joue la finale sur la vielle".

Schläger sieht aus den beiden ersten oben angeführten gründen mit recht in dieser notenreihe eine musikalische abschlußzeile. Er möchte aber doch aus dieser melodie etwas für den vortrag der laisse gewinnen, und so versucht er ein verhältnis zwischen dieser abschließenden kurzzeile und der zu erschließenden zwölfsilbigen langzeile herzustellen. Er nimmt an, „daß die kurzzeile den musikalischen verlauf der langzeile in einer gewissen zusammenfassung wiedergab". Dementsprechend zieht er die kurzzeilenmelodie auseinander

und zerlegt zum teil die melismen. Aber auch diese art der erschließung der laissenmelodie kann uns nicht befriedigen. Daß eine litaneienmelodie in dieser art zusammengezogen oder erweitert werden kann, haben wir schon gesehen und ist durchaus möglich. Dagegen ist ein grund für die zusammenziehung der laissenmelodie in der abschlußzeile nicht vorhanden. Dieser grund ist bekanntlich immer textlicher natur, d. h. die melodie wird den durch rohen versbau bedingten unregelmäßigkeiten, den überschüssigen oder fehlenden silben, angepaßt. Lag aber ein solcher grund in unserem fall vor? Ganz gewiß nicht. Dem dichter wäre es ein leichtes gewesen, das *in* auch zwölfmal unterzusetzen. Auch bei dieser annahme fragt man sich, warum er die litanei nicht an den anfang gesetzt hat. Auch kommt eine so starke zusammenziehung einer litanei bei dem verhältnismäßig hohen stande dieser dichtung wohl nicht in frage. Die tatsache, daß die abschlußzeile ein „flüchtiges abbild" der laissenmelodie geben solle, würde aber auch ganz allein dastehen. Alle anzeichen aber, so besonders die überlieferten melodien von *Aucassin et Nicolette*, wo die abschlußzeile selbständig ist, und die angaben von Johannes de Grocheo: *In aliquo tamen cantu clauditur per versum ab aliis consonantia discordantem, sicut in gesta, quae dicitur de Girardo de Viana* (Joh. Wolf s. 94) sprechen aber ganz entschieden gegen diese annahme. So bleibt also nichts weiter übrig, als der annahme einer musikalischen coda den vorzug zu geben und die dazugehörige laissenmelodie aus den vorher schon gezeigten gründen als verschollen zu betrachten.

3. Textunterlage.

a) Entstehung der abschließenden kurzzeilen nach dem muster der geistlichen poesie.

Mit der zunehmenden entwicklung der epentechnik begann man, diese rein musikalische coda, deren melismen nur auf sie tragende vokale gesungen wurden, auch auf das textliche zu übertragen. Man ersetzte die vokale durch eine der anzahl der vokale entsprechende textzeile, die sich dem inhalt



der vorangehenden laisse anpaßte. So entstanden die bekannten sechssilbigen abschlußzeilen einer anzahl altfranzösischer epen. Aus zehnsilbnern mit sechssilbigem abschluß bestehen z. b. *Amis et Amiles*, *Jourdain de Blaives*, *Girard de Viane*, *Aimeri de Narbonne*, *Guibert d'Andrenas*, *Prise de Cordres*. Alexandrinerlaissen mit sechssilbigem abschluß haben: *Garin de Montglane*, *Siège de Barbastre*, *Bovon de Commarcis*, *Enfances Garin de Montglane* und die späteren bearbeitungen von *Amis et Amiles* und *Jourdain de Blaives*.

Die textunterlage findet sich in gleicher weise bei der kirchenmusik, wo z. b. bei dem *Cantus alleluiaticus* nach je 2 zeilen ein *alleluia* folgte, das auch durch textworte ersetzt wurde, wodurch die *versus tripertiti caudati* entstanden. Ebenso ist auch der kurzvers, der die sequenz auf die heilige Eulalia abschließt, als textunterlage zu einer ursprünglich nur musikalischen kadenz anzusehen. Bei den altfranzösischen epen ist daher die textunterlage wohl auch nach dem vorgang der geistlichen poesie vorgenommen worden.

b) Textunterlage nicht immer konsequent durchgeführt.

Bei einigen epen ist dagegen die textunterlage nicht ganz durchgeführt. Es gibt darunter welche, die diesen abschlußvers nicht in allen handschriften haben. Hierzu gehören z. b.: *Enfances Vivien*, *Covenant Vivien*, *Aliscans*, *Bataille Loquifer* und *Moniage Renoart*. Auch fehlt der abschlußvers manchmal nur an einzelnen stellen oder bei einem teil der laissen. Diese erscheinung hat viel verwunderung hervorgerufen, da man sich eine solche auffallende und unbegründete tilgung der kurzzeilen nicht erklären konnte. In mehreren fällen (z. b. Arsenalhs. von *Aliscans* [Rasch], *Enfances Vivien* [Nordfeld], *Folcon de Candie* [Schultz-Gora]) ist der kurzvers erst als neuerung nachgewiesen, die dem original des betreffenden epos nicht angehört hat; denn die meisten dieser verse sind ziemlich bedeutungslos und geben dadurch ihren charakter als bloße textfüllung für die vokalcoda kund.



c) Die form bleibt trotzdem dieselbe.

Die form aber solcher epen, bei denen die textfüllung nicht nach allen laissen vorgenommen wurde, bleibt im prinzip die gleiche wie die der epen mit bloßer vokalcoda, die in den handschriften meist nicht bezeichnet ist, und wie die der epen mit durchgehender textunterlage bei allen laissen. Denn es tut wenig zur sache und ändert die form gar nicht, ob die coda, die in solchen fällen bei allen laissen vorhanden war, nur auf bestimmte vokale oder auf irgendwelche textsilben gesungen wurde. Diese epen stellen daher wohl eine übergangsperiode, sei es eine allgemeine, sei es bei einem bestimmten dichter oder kopisten, dar. Erst nach allgemeiner einführung wird die textunterlage regelmäßig. Fehlt bei einem epos der abschlußvers am anfang, so mag es dem kopisten erst beim abschreiben des originals, das keine textfüllung hatte, eingefallen sein, ihn zu setzen. Fehlt er dagegen am schluß, so hat der kopist ihn beim schreiben am anfang zugesetzt. Dann aber ist ihm dies wohl zu mühsam gewesen, und er hat sein vorhaben aufgegeben. Er konnte dies unbedenklich tun und brauchte sich deshalb keine gewissensbisse zu machen, denn die äußere form blieb in diesen fällen ja trotzdem gewahrt.

d) Der sechssilbnerabschluß bei den laissen als zeichen eines bestimmten entwicklungszustands.

Die textlichen kurzzeilenabschlüsse erreichen als ausgesprochene mode ihren höhepunkt etwa um 1200. Und noch zur zeit des Johannes de Grocheo ist diese form bewahrt, ja scheint sogar ausschließlich das volkstümliche epos zu beherrschen, denn er führt sie als charakteristikum der epen an. Beim aufhören des musikalischen vortrags der altfranzösischen epen hat diese erscheinung keinen sinn mehr und verschwindet dann wieder. So ist der abschließende kurzvers nur als zeichen eines bestimmten entwicklungszustands des altfranzösischen epos anzusehen. Er hat, wie wir gesehen haben, seinen ursprung nicht auf sprachlichem gebiet, sondern nur auf musikalischem.

e) Warum so oft sechssilbnerabschluß?

Auffallend ist es, daß bei allen diesen fällen die abschließende zeile gerade 6 silben aufweist. Dieser umstand deutet darauf hin, daß eine ganz bestimmte musikalische coda hier vorgelegen habe. Die uns schon bekannte kirchliche abschlußkadenz EUOUAE hat nun auch 6 vokale. Sie entspricht also in ihrer länge den sechsilbigen laissenabschlüssen. Daher ist es nur zu natürlich, anzunehmen, daß diese abschlußzeilen auf diese spezielle kadenz zurückgehen. Außerdem mögen wohl mehrere epen, besonders die eines zyklus, ähnlich wie wir es im ersten kapitel für die volkslieder wahrscheinlich gemacht haben, nach derselben melodie gesungen worden sein, was auch zur verbreitung dieses sechssilbners beigetragen haben mag. Wenn bei einer anzahl epen diese kadenz mit der entsprechenden textunterlage mit erfolg angewandt war, so konnte es auch in einigen fällen die bloße metrische nachahmung sein, die zu der gleichlangen abschlußzeile führte, ohne daß dieselbe melodie zugrunde liegen mußte. So erklärt sich wohl die auffallend starke verbreitung gerade dieses sechssilbners.

f) Andere silbenzahlen bei den abschlüssen.

Abschlüsse mit anderer länge hat es daneben natürlich auch gegeben, wie wir aus dem AOI des Rolandsliedes oder aus den viersilbnern in *Aucassin et Nicolette* sehen können. Desgleichen begegnen uns in den altfranzösischen romanzen die eine den epen ähnliche form haben, abschlußverse von 3, 4, 5, 7 u. a. silben. Nur sind diese abschlüsse nicht so verbreitet wie der sechssilbner, der beim epos vorherrscht, wahrscheinlich weil er auf eine bestimmte, beliebte und allgemein verbreitete kadenz (EUOUAE) zurückgeht. Die anderssilbigen kadenzen führen ihren ursprung auf die wohl beim laissenvortrag weniger oft gebrauchte AEUIA-coda oder auf kreuzungen und freie analogien zurück und sind deshalb nicht so einheitlich in ihrer silbenzahl.

g) Aucassin et Nicolette.

Eine sonderstellung nimmt die chantefable *Aucassin et Nicolette* ein, bei der sowohl die zu wiederholende litanei ($\alpha+\beta$)



als auch die sich anschließende abschlußmelodie (γ) authentisch überliefert sind. Sie ist keine chanson de geste, zeigt aber ganz analoge verhältnisse. Die zeilenmelodie ist in diesem fall auf je 2 verse verteilt, was seine ursache darin hat, daß der dichter, der eine laisse nachbilden wollte, kurzverse (siebensilbner) anwendet, zu denen er eine wohl schon vorher bestehende und bekannte melodie benutzt, die viel länger ist und für 2 verse ausreicht. In den laissen mit langversen und in der zu erschließenden volkspoesie, die auch kürzere verse kannte, kommt ein solches verhältnis natürlich nicht vor, denn dies widerstrebt dem litaneienprinzip. Der *Aucassin* zeigt also schon dadurch seinen charakter als kunstdichtung. Konsequenterweise hätte bei ihm der text das schema abab...c haben müssen. Die melodie des *Aucassin* ist folgende:



Die beiden melodieteile α und β gehören zusammen und stellen eine einzige melodie, nämlich die zu wiederholende litanei dar, woran sich am ende der laisse die coda anschließt. Eine schwierigkeit entsteht aber in den fällen, wo die laissen aus einer ungeraden zahl von siebensilbnern bestehen. Ein versehen des schreibers wäre die natürlichste erklärung. In manchen fällen dagegen ist eine auslassung oder hinzufügung einer zeile nicht festzustellen. Nehmen wir eine solche ungerade zeilenzahl als ursprünglich an, so würde nach Gennrich die melodieverteilung dann folgende sein: $\alpha\beta\alpha\beta\alpha\beta$ ..... $\alpha\beta\beta\gamma$, wogegen die auffassung Riemanns ($\alpha\beta\beta\beta$ ..... γ) aus gründen, die Gennrich angegeben hat, abzulehnen ist. Da

1) Schläger, Frz. Romanzen, anhang s. XXV.

beide melodieteile, α und β, aber ein ganzes bilden, so ist es doch sehr unwahrscheinlich, daß in diesem falle die melodie auseinandergerissen wurde, wie Gennrich es tut. Vom musikalischen standpunkt ist das zerreißen der litanei nicht gut möglich. Eine solche melodie wird als einheit aufgefaßt. Ich möchte darum eher annehmen, daß das musikalische schema als $\alpha\beta\alpha\beta\alpha\beta \ldots\ldots \alpha\beta\gamma$ oder, wenn wir α und β als einheit zusammenfassen, als $\delta\delta\delta \ldots\ldots \delta\gamma$ in seiner natürlichen form gewahrt bleibt. Bei solcher laisse wird also die letzte zeile (ungerade zahl) auf die melodie α gesungen. Die melodie β muß nun folgen. Es ist aber kein text mehr für sie da. Nun ist möglich, daß die letzte textzeile einfach wiederholt wurde, und zwar zur melodie β. Möglich ist aber auch, daß die melodie β einfach auf irgendeinem vokal gesungen, geträllert oder gesummt dann folgte.

Bezüglich der coda hält es Gennrich für nicht ausgeschlossen, daß der komponist des *Aucassin* vielleicht sogar eine spezielle alleluiacoda übernommen hat. Ob dies zutrifft oder ob bloß das system der abschlüsse entsprechend der laissennachahmung vorliegt, ist nicht zu entscheiden. Tatsache ist, daß wir es mit einer selbständigen, von der laissenmelodie vollkommen unabhängigen abschlußmelodie zu tun haben.

h) Ältere erklärungen des sechssilbners.

Andere erklärungsversuche des abschließenden kurzverses, die, ohne die musik zu berücksichtigen, gemacht worden sind, müssen wir ablehnen, da sie sich als ganz unmöglich erweisen und dieser kurzvers wie alle übrigen verse nur musikalisch entstanden ist (vgl. s. 29). Stengel[1]) sieht den sechssilbigen laissenschluß als erste reihe eines archaischen zehnsilbners an, zu der beim vortrag die zweite hälfte durch „einige schlußakkorde" ergänzt wurde, d. h. die melodie des schlusses würde auch einem zehnsilbner entsprechen und wohl die gleiche melodie wie die übrigen zehnsilbner haben. Gegen diese durch

1) Rom. Verslehre, Gr. Grdr., II. Bd., 1. Abt., s. 49, abschn. 104; s. 53, abschn. 110; s. 84, abschn. 187.

nichts gestützte ansicht spricht aber die musik. Auf diese weise sucht er gleichzeitig die reimlosigkeit der abschließenden sechssilbner zu erklären. Es ist jedoch nicht möglich, innerhalb einer litaneienreihe erste und zweite melodiehälfte beliebig zu vertauschen und etwa nach einer laisse von zehnsilbnern aus 4 + 6 silben plötzlich einen vers von 6 + 4 silben anzufügen. Dessen melodiecharakter würde nämlich durch die pause oder tonstelle im innern ganz anders sein und sich bei einem litaneiengesang mit den anderen versen nicht vertragen. Außer diesem argument spricht Johannes de Grocheo ganz entschieden dagegen. Und die melodie des *Aucassin* bestätigt dies. Gautier[1]) neigt dazu, in dem abschließenden sechssilbner die wiederholung des zweiten halbverses beim normalen zehnsilbner zu sehen. Nach dieser annahme müßte aber der kurzvers mit der vorangehenden laisse durch assonanz gebunden sein und dieselbe melodie haben wie der zweite teil der langzeile. Die sechssilbner sind aber assonanzlos. Selbstverständlich wird auch diese ansicht durch die musikalischen verhältnisse widerlegt. Walther Suchier[2]) betrachtet wie Stengel den kurzvers als das erste glied eines längeren verses, etwa eines alexandriners oder eines archaischen zehnsilbners. Er glaubt dies annehmen zu müssen, da der sechssilbner stets einen weiblichen versausgang zeigt und in den ältesten texten der männliche versausgang überwiegt, in den zäsuren aber häufig vorkommt. Eine solche annahme ist aber ebenfalls abzulehnen, da die musikalischen verhältnisse irgendwelchen zusammenhang der abschließenden kurzzeile mit den langzeilen der laisse nicht zeigen.

i) Erklärung der weiblichen endung.

Eine schwierigkeit scheint das auffallend häufige, ja man kann sagen, wohl ausschließliche vorkommen des weiblichen ausgangs bei den abschlußzeilen der laissen zu bereiten.

1) Petit de Jve. I, s. 118.
2) Archiv 147 (1924), s. 278f.

Gennrich berücksichtigt in seiner ableitung des abschließenden sechssilbners diese erscheinung nicht weiter. Dies wird ihm denn auch von W. Suchier zum vorwurf gemacht. Wenn es sich nämlich um die einfache textunterlegung handeln würde, so müßte man entsprechend den 6 vokalen von EUOUAE auch 6 silben erwarten, die nach der meinung W. Suchiers männlich ausgehen würden. Da dem nicht so ist, so glaubt W. Suchier an eine priorität des metrums vor der musik und kommt daher zu einer nichtmusikalischen ableitung der kurzverse, wie wir kurz vorher gesehen haben. Und gerade diese erscheinung beruht wie alle vorher schon behandelten ausschließlich auf der musik, die, wie F. Wolf schon treffend gesagt hat, weibliche reime in den strophenschlüssen fordert[1]). Es bestand damals eine musikästhetische tendenz, die melodien und besonders die abschlüsse auf eine unbetonte note endigen zu lassen. Dieses wurde auch dann durchgeführt, wenn der text einen männlichen ausgang hatte. In solchen fällen bekam die letzte betonte (männliche) silbe 2 noten, sowohl eine betonte, die dem ton des metrums entsprach, als auch eine sich dieser gleichsam als einen nachlaut anschließende unbetonte. Man kann dies der metrischen bezeichnung entsprechend als „weibliche musikendung" bezeichnen. Diese kann vollständig unabhängig vom text auftreten. Diese tendenz ging sogar gar nicht selten so weit, daß auch bei metrisch weiblichem ausgang trotzdem der nun unbetonten endnote noch eine folgende weniger betonte als nachlaut angefügt wurde. Die so entstandene musikalische endung könnte man demnach als „doppelt weiblich" bezeichnen. Einige beispiele möchte ich zur anschaulichen darstellung dieser verhältnisse vorführen. Einen solchen weiblichen musikausgang haben sämtliche von uns bisher mit noten angeführten abschlüsse, also der abschluß der *Bataille d'Annezin*:

---

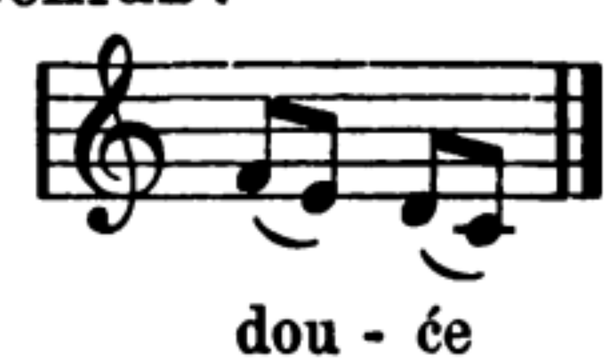
1) Nach Raynouard ist das noch heute so. Er sagt: „En ajoutant que ce dernier vers était toujours en rime féminine chez les trouvères, je ferai observer que les musiciens demandent encore de nos jours que le dernier vers d'un couplet soit de préférence en rime fémine." (Des formes primitives s. 391).



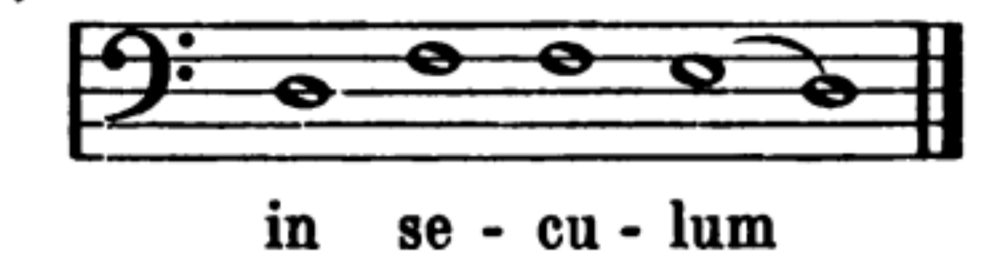
die alleluiakadenz aus der sequenz *Laetabundus*:



und der Aucassinabschluß:



bei dem ein fall von „doppelt weiblicher" musikendung vorliegt. Desgleichen erfolgte die konstruktion der von uns gegebenen zweiten AOI-melodie in diesem sinne. Gennrichs AOI-konstruktion weist diesen wesentlichen zug dagegen nicht auf, weshalb er auch bei der erklärung der weiblichen endung der sechssilbnerabschlüsse in schwierigkeit gerät. Coussemaker (Hist. d. l'harm. s. 15) druckt eine notenzeile von dem mönch Hucbald von St. Amand in Flandern (um 900) ab, die dieser als beispiel gibt, um daran oktaven-, quinten- und quartenparallelen zu demonstrieren. Der schluß dieser zeile lautet:



wo auch zu der letzten, männlichen silbe noch eine nachklingende note angefügt ist. Die *Commemoratio brevis*: „*Gloria et nunc et semper et in saecula saeculorum amen*" (Riemann, Handb. s. 72) hat in der hälfte der von Riemann angeführten fälle eine weibliche musikendung, z. b.:



Unzählige beispiele solcher fälle findet man auch in der altfranzösischen und altprovenzalischen kunstpoesie. In der

später zu besprechenden melodie der *Fatuae* im *Sponsus* (Fétis bd. IV, s. 489) endigen die strophenzeilen z. b. so:



und der abschluß der strophe lautet:



Wir müssen darum annehmen, daß für den die laissen abschließenden sechssilbner als musikalisches vorbild eine coda vorgelegen habe, die so anzusetzen wäre: EUOUAEe. Und für die alleluiacoda wäre in den meisten fällen besser so zu notieren: AEUIAa. Solche weibliche endung der alleluiacoda ist in einem religiösen gesang aus dem 15. jahrhundert über die 3 Marien, den P. Meyer (Romania 20, s. 139—143) veröffentlicht hat, auch wirklich notiert. Am ende jeder strophe steht ein *alleluya a*[1]). Legt man unter eine solche textlose kadenz wie z. b. EUOUAEe einen text unter, so ist es das natürliche, daß dieser auch dem vorbild entsprechend eine weibliche textendung bekam. Der vorgang wäre folgender:

E U O U A E e
Li do-ze per de Fran-ce (*Girard de Viane*).

k) Kein grundsätzlicher unterschied zwischen assonanzlosen, untereinander assonierenden oder reimenden abschlüssen und refrain.

Diese abschließenden kurzzeilen sind bei den laissen des altfranzösischen epos in der regel reim- und assonanzlos, d. h.

1) Der gleichen tendenz, aber in intensiverem maße, würde auch die entstehung der sequenzen zu verdanken sein. Aus dem AEUIA wurde AEUIAa, AEUIAaa usw., d. h. der nachlaut auf a wurde sehr stark gedehnt und melismatisch ausgesponnen. Dann wurde diesem langen a-melisma ein sequenzentext untergelegt.



sie sind weder mit der laisse selbst, noch mit dem oder den folgenden ihnen entsprechenden kurzversen verbunden. Dies mag seine ursache in der oft ziemlich großen entfernung, in der die einzelnen kurzverse sich voneinander befinden, haben. Die gründe, die zur assonanz führten, waren ja musikalische. Der ton am ende der melodie fiel am stärksten ins ohr. Man bemühte sich, natürlich unbewußt, den tonstellen am ende der verse gleiche klangfarbe (gleiche vokale) zu geben. War die entfernung zweier solcher abschließender verse genügend groß, so fand eine solche unbewußte wirkung nicht statt. Der gleichausklang der melodie fiel nicht so in die ohren, da ja immer nur eine zeile allein stand. Anders ist es dagegen, wenn die abschließenden kurzzeilen sich in geringer entfernung zueinander befinden. Dann tritt diese wirkung ein. Wenn z. b. dem auf je 2 zeilen folgenden AEUIA des *Cantus alleluiaticus* ein text untergelegt ist, dann werden in der regel diese kurzverse durch assonanz oder reim gebunden sein (aabccb). Die durchgehenden endreime der letzten zeile einer strophe in der poesie der troubadours und trouvères verdanken ihre entstehung der gleichen ursache, sofern nicht rein formalkünstliche elemente mitwirken. Es ist daher nicht statthaft, in diesen endzeilen reste alter refrains sehen zu wollen. Bestimmt man aber in der lyrik den abschließenden vers für die gesangsausführung durch einen chor, so wird der beim ersten mal der kadenz untergelegte text beibehalten, da bei einem schwerfälligen und ungeübten chor sonst leicht mißverständnisse entstehen würden oder die teilnehmer alle das lied vollständig auswendig kennen müßten. So zieht man daher die einfachere und sicherere methode vor und behält für die chorpartie immer denselben text bei[1]). Auf diese weise entsteht der refrain bei der form: litanei + coda. Wir sehen daraus, daß zwischen epik und lyrik ein grundsätzlicher formaler unterschied nicht besteht. Das speziell lyrische element ist nur die beibehaltung des textes, also der refrain.

---

1) Ganz ähnlich liegt der fall ja bei primitiven oder halbkulturvölkern, wo besonders beim chorgesang immer derselbe text zu immer derselben melodie gesungen wird.

4. Die ältere romanzenstrophe.

a) Ihre bildung.

Wie wir im ersten kapitel gesehen haben, kam es in der mittelalterlichen klerikalen dichtung nicht selten vor, daß in nachahmung der strophischen dichtung auch laissen mit den ihnen entsprechenden litaneienmelodien in gleiche abschnitte eingeteilt wurden. Dieser vorgang war absolut künstlich und hatte mit dem wesen des litaneienprinzips nichts zu tun. Diese künstliche einteilung gab den laissen aber nicht willkürliche längen wie z. b. 20 zeilen, wie es in späteren fällen bei epen vorgekommen ist, sondern, da diese einteilung unter dem einfluß der strophischen geistlichen poesie erfolgte, so kamen in diesen begrenzten laissen meistens nur solche längen zur verwendung, die deren üblichen durchkomponierten strophen entsprachen. So sehen wir beim *Alexius* aus dem 11. jahrhundert z. b. fünfzeilige strophen auf dieselbe assonanz. Die zeilenzahl der strophen beim „Leben des heiligen Leodegar" ist ebenso in künstlicher weise auf 6 festgelegt. Noch weit üblicher war die vierzeilige strophe, die der im mittelalter mit besonderer vorliebe gebrauchten hymnenstrophe entsprach.

Selbstverständlich konnten ebenso wie die unbegrenzten laissen auch die künstlich festgelegten durch eine musikalische coda abgeschlossen werden. Ob dies beim „Heiligen Leodegar" oder beim *Alexius* der fall war, wissen wir nicht, denn oft wurden die abschließenden vokalisen nicht notiert. Die möglichkeit eines musikalischen abschlusses besteht aber bei diesen stücken eher als bei profanen laissen, da ja die praxis der abschlüsse aus der kirchenmusik stammt und hier häufiger und auch früher angewandt wurde. Besonders geeignet waren diese begrenzten und mit einer coda abgeschlossenen laissen für die lyrik, und zwar sowohl für die geistliche als auch für die profane. Die der coda gegebene textunterlage wurde für den chor bestimmt und behielt in echt lyrischer weise die worte der ersten codazeile bei, da ja dies für den chorvortrag die natürlichste form war, besonders dann, wenn ungeschulte laien an dem gesang teilnehmen sollten. Diese form war

besonders günstig und beliebt, da sie dem chore verhältnismäßig oft, also nach je ein paar litaneienzeilen, die mitwirkung gestattete und so das interesse und die aufmerksamkeit der teilnehmer im höchsten maße erregte und wach hielt. So entstand die form, die aus einigen litaneienzeilen mit angefügtem refrain zu einer codamelodie besteht. Dies ist die bekannte älteste altfranzösische strophenform, der man den namen romanzen- oder rotrouengenstrophe gegeben hat. Ihr schema ist musikalisch und metrisch:

$$\alpha\ \alpha\ \alpha\ (\ldots)\ \beta$$
$$\mathrm{a\ a\ a\ (\ldots)\ B.}$$

Musikalisches und metrisches schema laufen bei dieser form ganz parallel in der gleichen weise wie bei der durch einen kurzvers abgeschlossenen laisse. Diese form der romanze möchte ich im gegensatz zu der im folgenden kapitel zu behandelnden als die ältere bezeichnen. Musikalisch steht diese form auf der gleichen stufe wie die epischen laissen mit kurzvers. Es ist daher nicht zu verwundern, daß in bezug auf die überlieferung der dazugehörigen melodien ähnliche verhältnisse vorliegen wie beim epos, d. h. die melodien waren zu einfach gebaut, als daß der schreiber sich mühe gab, sie zu notieren. Die melodien dieser romanzen sind uns daher nur in sehr beschränkter anzahl überliefert. Zu den nicht mit noten überlieferten romanzen ist es daher immer wohl wahrscheinlicher, die musik im sinne der älteren romanzenstrophe anzunehmen, als eine andere. Erst als die romanzenmelodien komplizierter wurden (vgl. kap. III), begannen die kopisten sich auch mit der notation zu beschäftigen.

b) Die Lateinisch-provenzalische Alba.

Das älteste und berühmteste beispiel dieser älteren romanzenform ist die bekannte „Lateinisch-provenzalische Alba“ aus dem 10. jahrhundert. Diese ist mit neumennotation überliefert, die keine sichere übertragung in unser modernes notensystem gestattet, denn die linienlosen neumen geben bekanntlich weder die tonhöhe noch den takt an. Jedoch die musikalische architektonik dieser alba, die

allein für uns wichtig ist, geht aus dem gruppenbild der neumen mit absoluter sicherheit hervor. Zur besseren anschaulichkeit möchte ich aber doch ihre musik in der übertragung von Restori[1]) geben:



Der charakter dieser albamelodie ist sehr einfach. Auf jede note kommt nur eine silbe. Von irgendwelchen melismen, wie wir sie bei den späteren romanzen finden, ist noch nichts zu sehen. Jeder der 3 elfsilbigen strophenverse hat, wie wir sehen, dieselbe melodie. Auch sind sie, da sie auf demselben ton endigen, durch klangfarbe, d. h. assonanz gebunden. Der assonanzvokal ist *e*. Danach folgt zu dem refrain eine coda, die verhältnismäßig lang ist und sich über die beiden refrainverse erstreckt. Die beiden refrainzeilen assonieren nicht miteinander, denn ihre melodien sind ganz verschieden und endigen auf andere töne. Es findet daher keine klangfarbenwirkung statt. Schematisch dargestellt sieht die alba also so aus:

$$\begin{matrix} \alpha & \alpha & \alpha & \beta \\ a_{11} & a_{11} & a_{11} & \overbrace{B_9\ C_{12}}. \end{matrix}$$

In diesem fall ist die abschließende kadenz länger als eine strophenzeile. Dies deutet darauf hin, daß die „Lateinisch-provenzalische Alba" schon nicht mehr die älteste romanzenform aufweist; denn die einfachsten und ersten kadenzen (EUOUAE, AEUIA usw.) waren immer kürzer als die strophenzeilen. Sie muß darum vorbilder oder vorgänger ge-

1) La notazione...... s. 7

habt haben, bei denen diese ursprünglichere form vorlag. War allerdings die form einmal gefunden und verbreitet, so konnten beliebige versarten zur kadenz verwandt, und die melodie entsprechend länger ausgestaltet werden. Auch war es möglich, die abschlußmelodien über 2 verse zu erstrecken. Der charakter der form blieb aber immer derselbe.

c) „Pos de chantar“ von dem Grafen von Poitiers.

In dem provenzalischen mysterium *Sancta Agnes* aus dem 14. jahrhundert sind eine anzahl gesänge mit noten eingeschaltet, die nach vorbildern damals bekannter gesänge gemacht sind. Diese sind darum besonders wertvoll, weil die originale teilweise nicht überliefert sind und wir so erfahren, daß die romanzenstrophe im altprovenzalischen ebenso häufig gebraucht wurde und beliebt war wie im altfranzösischen. Zeile 1112ff.[1]) finden wir ein lied, das die von Agnes bekehrten Römer singen. Es trägt die aufschrift: *Planctus in sonu del comte de Peytieu.* Eine weitere angabe, welches lied von dem Grafen gemeint ist, findet sich nicht. Vergleichen wir aber das metrische schema des kontrafactums mit den erhaltenen liedern des Grafen, so erscheint unzweifelhaft, daß nur das lied *Pos de chantar m'es pres talenz* gemeint sein kann. Es stimmt mit diesem sowohl in der reimanordnung als auch in der silbenzahl überein. Leider ist aber gerade dieses kontrafactum nur als fragment überliefert. Die melodie ist bloß zu den ersten beiden zeilen: *Bel Sener Dieus, tu sias graziz, quar nos as vestu convertiz* mitgeteilt. Vor dem worte *convertiz*, also nach der 5. note der zweiten zeile, bricht sie plötzlich ab, so daß für die anderen zeilen nur die leeren notenlinien vorhanden sind. Man könnte ein vergessen des schreibers annehmen, doch fehlen hierfür die rechten gründe. Eine erklärung von Gennrich erscheint wahrscheinlicher. Er nimmt an, daß der notenschreiber sich versehen haben mag und statt der notenreihe α für die zweite zeile die abschlußmelodie β gebracht hat, die für den vierten vers bestimmt war. Der irrtum ist um so mehr verständlich, da die ersten

1) Diese zeilenzahlen nach der zählung in der ausgabe von Bartsch.

beiden töne der beiden melodien übereinstimmen. Als der schreiber dann zum reimwort *convertiz* die noten einzeichnen wollte, merkte er sein versehen und hielt ein. Er wird sicher die absicht gehabt haben, die falschen noten später auszuradieren und die richtigen einzusetzen, was er aber dann doch nicht getan hat. Gennrich konstruiert deshalb die melodie dieses liedes folgendermaßen:[1])



Eine andere rekonstruktion hat Beck versucht (vgl. s. 95). Gennrichs konstruktion hat indessen mehr wahrscheinlichkeit; denn fast alle lieder des Grafen von Poitiers sind auf wenige formen beschränkt, deren architektonik zusammenzuhängen scheint und auf den typus aaab zurückgeht. Dies muß aber irgendwie begründet sein, und das ist nur möglich durch die musik. Hätte der Graf vollständig durchkomponierte strophen verwandt, dann wären seine strophenformen nicht so einheitlich geworden. Sie wären vielmehr der geistlichen poesie (reimpaare usw.) oder der der späteren troubadours ähnlich gewesen)[2]).

d) Romanzen mit ungleicher zeilenzahl in den strophen.

Bei allen diesen liedern mit romanzenform ist die zahl der litaneienzeilen willkürlich festgelegt. Der vorgang ist

1) Vortr. s. 36. Neuerdings ist er davon abgekommen und möchte diese melodie anders konstruieren. Vgl. s. 95.

2) In einer gruppe seiner lieder, den sogenannten „Companho-liedern" wendet er das schema a_{11} a_{11} a_{14} an. Obgleich der reim in der strophe gleichbleibt, ist aus der silbenzahl und aus der analogie zum grundtypus seiner lieder mit großer wahrscheinlichkeit zu schließen, daß das musikalische schema dieser strophen $\alpha\,\alpha\,\beta$ gelautet habe.

etwa derselbe, wie wenn wir die Aucassinlaisse oder die von Gennrich konstruierte musik des Rolandliedes in gruppen von je etwa 3 oder 4 zeilen umdichten und nach jeder einen abschluß, beim Aucassin einen abschließenden viersilbner, beim Roland ein AOI, setzen würden. Daß diese durch keinen zwingenden, innerlichen grund so hergestellte form auch wieder leicht rückschlägen in der richtung nach der natürlichen laisse zugänglich war, ist leicht zu verstehen. Solche fälle hat man früher durch schlechte überlieferung zu erklären versucht. Dann hat man sie als übergang von der laisse zur strophe angesehen. Dieser übergang erfolgte aber nicht allmählich, so etwa, daß die laissen sich zu geschlossenen strophen verdichteten, sondern wurde von klerikern in gewaltsamer, dem inneren wesen des litaneienprinzips fernliegender maßnahme, also sozusagen plötzlich und brüsk, durchgeführt. So muß man also heute diese formen mit schwankender zeilenzahl in der strophe als rückschläge zur natürlichen und ursprünglichen form betrachten. Als beispiel möchte ich die romanze *Bele Aiglentine en roial chamberine* (Bartsch, R. u. P.[1]) I, 2) anführen. Diese besteht aus 8 ungleichen strophen mit angefügtem refrain, der aus einer kurzzeile und einer langzeile besteht. Noten sind zu dieser romanze nicht überliefert. Da aber so starke schwankungen in der zeilenzahl der einzelnen strophen bestehen (die zeilenzahlen sind: 3, 4, 3, 6, 6, 4, 4, 4), so ist wohl mit sicherheit anzunehmen, daß diese nach dem schema $aaa \ldots\ldots \beta$ gesungen wurden. Orth wollte noch in dieser romanze gleiche strophen von je 3 zeilen dadurch herstellen, daß er die verse, die zuviel waren, „unbeschadet des sinnes" ausfallen ließ. Die strophen 4 und 5 wollte er in je 2 strophen zerlegen. Diese romanze dieser gewaltsamen prozedur zu unterziehen, ist aber durchaus nicht nötig, und sie wird wohl so gesungen worden sein, wie sie dasteht.

Der so etwas verschiedene einsatz des refrains wird vom chore trotzdem richtig gebracht worden sein; denn solche romanze wurde nicht bloß einmal als neues lied vorgetragen, sondern wurde oft, vielleicht sogar sehr oft gesungen und war

1) Bartsch, R. u. P. = Bartsch, Romanzen und Pastourellen.

allen teilnehmern bekannt. Wurde sie zum erstenmal gesungen, dann war ja immer der solist da, der den refrain zuerst selbst mit intonieren konnte und so dessen eintritt dem chore allmählich beibrachte. Auch wird der sinn des textes für den einsatz des refrains von der größten wichtigkeit gewesen sein; denn auch bei romanzen mit absolut gleichlangen strophen ist nicht daran zu denken, daß der chor etwa während des vortrags durch den solisten die zeilen zählte. Diese romanzen wurden genau in derselben weise wie die mit ungleichen strophen dem chore beigebracht, wobei der sinn auch seine wichtige rolle spielte.

Die romanze *Or vienent pasques les beles en avril* (Bartsch, R. u. P. I, 13) ist nur ein bruchstück von zwei laissen, deren eine 7, die andere 9 zeilen aufweist. Hinter beiden steht ein einzeiliger refrain. Auch diese romanze ist ohne musik erhalten. Über ihren laissencharakter können wir jedoch nicht im zweifel sein. Da diese laissen ziemlich lang sind und in ihrer länge einer kirchlichen strophe weniger entsprechen, so ist es in diesem falle zweifelhaft, ob zur laisse zurückgekehrte strophen vorliegen, wie es sonst immer der fall ist, oder ob nur laissen beabsichtigt waren. Diese frage ist nicht zu entscheiden, da wir die übrigen strophen resp. laissen nicht besitzen. Würden diese kürzer sein, etwa 4 oder 5 zeilen im durchschnitt, so müßten wir beabsichtigte strophen annehmen. Wären sie dagegen im durchschnitt länger und noch unregelmäßiger, so würden wir sie als beabsichtigte laissen ansehen müssen[1]). Bei der romanze von der schönen Eremburg

1) Daß unregelmäßige laissen auch refrains haben können, zeigt das Wilhelmslied, wo uns am schlusse einer anzahl laissen ein refrainartiger viersilbner mit weiblicher endung begegnet, dem ein mit diesem assonierender zehnsilbner folgt. Diese art laissenabschluß mag wohl aus der romanzenpoesie in das epos hineingetragen worden sein; denn sie begegnet uns in mehreren altfranzösischen romanzen. Was die melodie dieses abschlusses anbelangt, so ist anzunehmen, daß er mit einer neuen melodie ausgestattet war, die von der litaneienmelodie der laisse abwich. Die form dieses abschlusses stellt bei epischen laissen eine ausnahme dar. Sie ist daher nicht in die natürliche von uns gezeigte entwicklungsreihe einzureihen, vielmehr werden wir sie irgendeinem effekthascherischen kleriker oder jongleur zu verdanken haben.

(Bartsch, R. u. P. I, 1) dagegen liegt der fall wieder ganz klar. Die letzte strophe hat eine zeile weniger. Sonst sind die strophen gleich. Es liegen also beabsichtigte gleiche strophen vor. Da die musik dazu nicht erhalten ist, wahrscheinlich weil sie dem kopisten zu einfach erschien, so ist wohl anzunehmen, daß hier ein fall älterer romanzenform vorliegt wie in I, 2, d. h., daß gleiche strophen in künstlicher weise hergestellt sind.

e) Romanzenstrophenmusik aus der „Lamentatio Rachel“

In dem mysterienfragment: *Lamentatio Rachel* aus dem 11. jahrhundert (vgl. Coussemaker, Hist. d. l'harm. s. 128, faks. planche XII, übertragung s. XIV) folgen nach 9 in reimpaaren abgefaßten zeilen, deren noten zeile für zeile erhalten sind und die als litaneien gesungen wurden, 2 strophen, die wir musikalisch noch zur älteren romanzenform rechnen können. Metrisch dagegen liegt keine romanzenform vor. Es sind reimpaare mit angefügtem refrain. Dies aber ist bei der geistlichen poesie oft der fall, also daß, wo nach der musik logischerweise einreimige, laissenartige zeilen stehen müßten, diese in reimpaare zerlegt sind. Die beiden strophen, die verschieden lang sind, haben folgendes schema:

Ganz anders möchte ich den refrain in „Gormond und Isembart“ auffassen. Dort wird dieselbe situation, nämlich wie Gormond in einzelkämpfen einen der Frankenhelden nach dem anderen tötet, am schlusse der 6 ersten laissen durch dasselbe doppelreimpaar geschildert. Die silbenzahl dieser beiden reimpaare ist die gleiche wie die der laissen (8 s.). Außerdem beginnt diese reimpaargruppe (mit einer ausnahme, die wir als versehen betrachten) mit einem großen anfangsbuchstaben, genau so wie die übrigen laissen. Deshalb möchte ich diese reimpaare nicht als laissenabschlüsse auffassen, sondern glauben, daß ihre melodie die gleiche ist wie die der laissenverse und sie auf der gleichen stufe stehen wie die laissen. Reimpaare mit laissenmelodie kommen ja in der geistlichen dichtung öfter vor (vgl. *St. Léger*). Daß dieses epos einen geistlichen verfasser hat, zeigt uns auch eine andere formale eigenschaft, nämlich seine achtsilbigen verse. Und was den refraincharakter dieser zeilen anbetrifft, so hat der verfasser wohl irgendeinen besonderen künstlerischen effekt damit erzielen wollen. Eine herleitung dieser refrainzeilen aus den romanzenrefrains möchte ich nicht annehmen.



I. α α α α β II. α α α β

a_{10} a_{10} b_{10} b_{10} C_4 b_{10} d_{10} d_{10} C_4.

Der viersilbige refrain lautet: *ergo gaude* und ist melismatisch ausgestaltet, so daß auf die vier silben 13 noten kommen.

f) Charakteristikum der älteren romanzenstrophe: nicht durch die musik innerlich begründete feste zeilenzahl.

Fassen wir die ergebnisse in bezug auf die ältere romanzenstrophe zusammen, so finden wir mit einer ausnahme aus der geistlichen dichtung, wo metrisch ein höheres element (reimpaare) hineingetragen ist, daß musik- und textschema vollständig parallel gehen. Noch wichtiger aber ist der umstand, daß die strophen nur künstlich begrenzt sind und daß eine logisch begründete festlegung der zeilenzahl durch die musik im sinne von ganz oder fast durchkomponierten strophen nicht stattfindet. Dieser fall liegt auch in den strophen aus der *Lamentatio Rachel* vor, die also in diesem punkt keine ausnahme bilden. Weil eine absolut feste zeilenzahl bei der älteren romanzenstrophe noch nicht innerlich notwendig ist, so kommen daher eine reihe von fällen vor, wo die strophen nicht ganz gleich lang sind. Die schwankungen sind aber meistens gering, woraus auch für diese fälle auf eine ursprünglich beabsichtigte künstliche begrenzung geschlossen werden muß.

g) Waren diese romanzen volkstümlich?

Fragen wir uns nach der volkstümlichkeit dieser romanzenform, so müssen wir sagen, daß sie im volk wohl nicht verbreitet war. Dies mag seine unberührten litaneien noch lange weitergesungen haben. Entstanden ist diese form in der geistlichen poesie. Dort war sie verbreitet und viel angewandt. Dann ging sie in die gebildete profane gesellschaft über, die unter starkem einfluß der kirchenmusik stand. In diesem milieu wurde die romanze dann als tanzlied oder zur unterhaltung gesungen. Ihre volkstümlichkeit war also nur auf gewisse kreise beschränkt.



Kapitel III.

Die jüngere romanzenstrophe.

1. Einfluß der kirchenmusik auf den musikalischen geschmack.

Die romanzenmusik blieb aber auf dieser entwicklungsstufe, die sie unter kirchlichem einfluß erreicht hatte, nicht stehen. Von neuem kam von dieser seite ein mächtig wirkender einfluß auf die musik der romanzen. Dies neue element drang nicht so brüsk auf die volksmäßige musik ein wie der abschluß und die künstliche zeilenzahl, die wir im vorigen kapitel dargelegt haben. Ganz allmählich wirkte es, und zwar zunächst nicht auf die form, sondern besonders auf den musikalischen geschmack und das musikalische empfinden. Wesentlich dazu beigetragen haben die klosterschulen, wo die musik ein wichtiger zweig des unterrichts war. Hier wurden nicht nur angehende kleriker erzogen, sondern auch angehörige anderer klassen wie adlige, beamte, schreiber, oft auch jongleurs. Dazu kam noch der beim kirchenbesuch gehörte gesang, wo die kunst der kirchlichen sänger unmittelbar auf die zuhörer, soweit sie musikalisch höher veranlagt waren, wirken konnte. Dies alles hatte zur folge, daß sich eine tendenz bemerkbar machte, sich von dem litaneienprinzip zu entfernen. Dies geschah zunächst dadurch, daß man die einzelnen litaneienglieder durch irgendwelche variation zu differenzieren trachtete.

2. Differenzierung der litaneienmelodien.

a) Die schlußdifferenzierung.

In der romanze *En un vergier lez une fontenele* (Bartsch, R. u. P. I, 9; abgedr. mit noten bei Schläger, Frz. Romanzen, anh. nr. I; Ludwig, Handb. d. M. s. 163) sind alle strophenzeilen musikalisch gleich bis auf die letzte, die sich unmittelbar vor der abschließenden refrainmelodie befindet. Diese letzte strophenzeile ist bis zur zäsur vollständig gleich den übrigen zeilen. Dann erst setzt in ihrem zweiten teil die differenzierung ein. Das schema dieser romanze ist:

$$\begin{matrix} \alpha & \alpha & \alpha & \alpha' & \overbrace{\quad\beta\quad} \\ a_{10}' & a_{10}' & a_{10}' & a_{10}' & B_6\ B_{10}. \end{matrix}$$

Oder, wenn wir die halbzeilen als musikalische einheit nehmen, so läßt sich dies schematisch noch klarer darstellen: $\alpha+\beta$ $\alpha+\beta$ $\alpha+\beta$ $\alpha+\gamma$ + refrainmelodie.

Sonderbar ist, daß nicht alle zeilen einer differenzierung unterliegen, sondern nur die letzte, und die noch dazu bloß in ihrem letzten teil. Diese schlußdifferenzierung tritt in anderen romanzen ebenso auf, so daß diese erscheinung doch irgendwie begründet sein muß. Da sie unmittelbar vor dem refrain, der eine neue melodie hat, in erscheinung tritt, so muß dieser als die ursache angenommen werden. Ob man nun diese differenzierung so auffaßt wie Schläger, nach dessen ansicht sie den refrain vom strophenkörper trennt, oder wie H. Suchier, der darin eine überleitung zum refrain sieht, ist einerlei. Tatsache ist nur die unter einfluß des refrains stattgefundene differenzierung. Der refrain, oder vielmehr die abschließende melodie, stand ursprünglich im schroffen gegensatz zu den litaneien des strophenkörpers, war also durch ihren ganzen charakter von diesen getrennt. Ein trennendes glied, wie Schläger es annimmt, brauchte also ursprünglich nicht vorhanden zu sein. Erst in den fällen, wo das ende der litanei mit dem anfang des abschlusses ähnlich ist, mag diese differenzierung als trennendes glied zwischen strophe und abschluß angesehen werden. Dieser fall liegt bei dieser romanze vor, denn die nicht differenzierten

zeilen schließen mit derselben note, mit der der refrain beginnt.

Die fünfte strophe dieser romanze hat eine zeile mehr. Ein versehen ist ebensowenig wie in anderen schon betrachteten fällen anzunehmen. Es wurde eben einfach die vierte zeile wie die ersten drei gesungen und dann erst folgte die differenzierte zeile, der sich der refrain mit seiner melodie anschloß. Das schema dieser strophe wäre also demnach:

$$\begin{matrix} \alpha & \alpha & \alpha & \alpha & \alpha' & \overbrace{\quad\beta\quad} \\ a_{10}' & a_{10}' & a_{10}' & a_{10}' & a_{10}' & B_6\ B_{10}. \end{matrix}$$

Im mysterium vom *Sponsus* haben die von dem engel Gabriel gesungenen strophen, die zweite vorkommende melodie, die form (Ludwig, Handb. s. 140):

$$\begin{matrix} \alpha & \alpha & \beta & \gamma \\ a & a & a & B. \end{matrix}$$

Die litanei wird zweimal wiederholt. Daran schließt sich eine schon stark differenzierte melodie an, die zu der dritten a-zeile gesungen wird. Dieser folgt dann der refrain in form einer kurzzeile von 5 silben. Die schlußdifferenzierung ist hier stärker als bei der romanze *En un vergier*. Sie hat sich schon über die ganze letzte zeile erstreckt, und zwar ist sie in diesem falle so stark, daß ihr ursprung aus der melodie α nicht mehr zu erkennen ist. Bemerkenswert ist die ungenauigkeit der wohl als zehnsilbner gedachten a-zeilen. Ihre silbenzahl schwankt, wird aber durch die musik vollkommen ausgeglichen, so wie wir es bei der besprechung des litaneienprinzips gesehen haben (vgl. Coussemaker, Hist. d. l'harm. s. XVI u. planche XIVf.).

Erwähnenswert ist noch, daß in dieser strophe sämtliche zeilenschlüsse einschließlich des refrains musikalisch weiblich enden. (Vgl. den abschnitt über die meist weiblich endenden schlüsse im vorigen kapitel.)

Die nächstfolgende melodie im *Sponsus* (die dritte), die von den *Fatuae* angestimmt wird, gehört auch zu der gruppe mit schlußdifferenzierung. Ich möchte sie hier in der übertragung von Fétis (bd. IV. s. 489) wiedergeben:





Das schema dieser strophen ist:

$$\alpha\ \alpha\ \alpha\ \beta\ \gamma$$
$$\mathrm{a\ a\ a\ a\ B.}$$

Die β-melodie ist schon verhältnismäßig stark von α differenziert. Es läßt sich in ihr aber noch entfernt ihr ursprung aus der α-zeile erkennen, denn sie bewegt sich ungefähr um dieselben haupttöne herum wie die anderen zeilen. Der refrain hat, wie sich das von selbst versteht, eine mit α nicht ähnliche melodie. Irgendeine differenzierung innerhalb der ersten drei zeilen findet noch nicht statt. Dagegen sehen wir in der dritten zeile eine silbe zuviel (11 silben statt 10). Diese ver-

---

1) Von rein musikwissenschaftlichem standpunkt betrachtet, bedarf die Fétissche übertragung der nachprüfung. Ich habe sie aber doch gewählt, weil sie gleichzeitig als beispiel für den musikalischen ausgleich textlicher unregelmäßigkeiten dienen kann (vgl. s. 27) und die art der übertragung für unsere zwecke gleichgültig ist (vgl. s. 51, anm.).

schiedenheit wird, wie wir schon öfter bemerken konnten, durch die musik ausgeglichen und ändert am charakter der melodie nichts.

Hinweisen möchte ich auf die „weiblichen“ musikendungen sowohl der α-melodien als auch des liedschlusses. (Vgl. den abschnitt über die meist weiblichen endungen der kadenzen.)

Bei vers 626 in dem provenzalischen drama *Sancta Agnes* beginnt eine romanze *in sonu: Bel paires cars, non vos vei res am mi*, deren form

$$\begin{matrix} \alpha & \alpha & \beta & \gamma \\ a_{10} & a_{10} & a_{10} & b_4 \end{matrix}$$

ist. Die abschlußzeile ist hier kein refrain geworden. Die ihr vorausgehende zeile ist differenziert und mit α nicht mehr ähnlich.

Zu zwei rotrouengen, Raynaud[1]) 354 und 1914, deren metrisches schema $a_8\,a_8\,a_8\,a_8\,a_8\,B_8\,B_8$ und deren musik nicht überliefert ist, nimmt Gennrich (Rotr. s. 28) ein musikalisches schema $\alpha\,\alpha\,\alpha\,\underset{\cdot}{\alpha}\,\alpha'\,\beta\,\gamma$ an. Eine solche annahme würde nur im vollsten einklang mit den prinzipien der schlußdifferenzierung stehen.

b) Weitere ausdehnung der schlußdifferenzierung.

Bei den eben betrachteten liedern erstreckt sich die enddifferenzierung nur auf die letzte zeile vor dem refrain. Darauf blieb sie aber nicht lange beschränkt. In den folgenden liedern sehen wir, wie sie immer mehr von hinten nach vorn schreitet. Die vierte Sponsusmelodie[2]), die von den *Prudentes* gesungen wird, hat das schema:

$$\begin{matrix} \alpha & \alpha' & \beta & \gamma & \delta \\ a_{10} & a_{10} & a_{10} & a_{10} & B_{12}. \end{matrix}$$

Hier sind die beiden letzten zeilen vor dem refrain schon vollständig von der differenzierung ergriffen, während die zweite zeile (α') erst den allerersten anfang dazu zeigt. Nur einige wenige, ganz unbedeutende nebentöne sind dort anders.

1) G. Raynaud, Bibliographie des Chansonniers français. Paris 1884.

2) Ludwig, a. a. o. s. 140.



Zwei strophen im drama *Sancta Agnes* (v. 522 ff.) sind einer verlorengegangenen romanze nachgebildet, denn sie sollen *in sonu:*

El bosc clar ai vist al palais Amfos
A la fenestra de la plus auta tor

gesungen werden. Die form dieser beiden strophen ist:

$$\begin{matrix} \alpha & \alpha & \beta & \gamma & \delta \\ a_{10} & a_{10} & a_{10} & a_{10} & b_4, \end{matrix}$$

d. h. die differenzierung erstreckt sich wieder über die letzten beiden zeilen.

Derselbe fall scheint bei vers 1061 ff. desselben dramas vorzuliegen. Dort hat die romanze *in sonu: Vein, aura douza, que vens d'outra la mar* die form: $a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ b_6$. Die melodie dazu ist nur fragmentarisch erhalten, und zwar zu den ersten drei textzeilen. Ihr architektonisches schema ist: $\alpha\ \alpha\ \beta$. Die nächsten beiden zeilen fehlen. Anzunehmen ist aber nach analogie des vorher besprochenen *El bosc clar*, daß die differenzierung sich auf die beiden letzten zeilen vor dem abschluß erstreckt. Darum möchte ich für dieses lied die form:

$$\begin{matrix} \alpha & \alpha & \beta & [\gamma & \delta] \\ a_{10} & a_{10} & a_{10} & a_{10} & b_6 \end{matrix}$$

ansetzen.

Trotz der einreimigen strophe ($a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ a_{10}$) müssen wir das lied *Ai marida* (*Sancta Agnes*, v. 947—955) hierher rechnen. Dessen melodie hat die form: $\alpha\ \alpha\ \beta\ \gamma$. Die melodiezeile β zeigt aber noch deutlich ihren ursprung aus α. Darum können wir für die musik $\alpha\ \alpha\ \alpha'\ \gamma$ annehmen. Nehmen wir eine vorlage zu diesem lied mit einer anders reimenden abschlußzeile an, die aus irgendwelchen gründen fortgelassen ist, so sind die beiden letzten zeilen vor dem fehlenden abschluß differenziert, die letzte stark, die vorletzte weniger. Betrachten wir aber die strophe so wie sie ist als ursprünglich (eventuell wäre für den a-reim der vierten zeile eine anders reimende zeile anzusetzen), so wäre die melodie γ der abschluß, der auf α' gewirkt hat. Die differenzierung wäre dann geringer.



Die altfranzösische rotrouenge (Rayn. 1406; Gennrich, ZrP 46, s. 339) *Chanter me fait amors* hat die form:

$$\begin{matrix} \alpha & \alpha & \beta & \gamma & \beta' \\ a_{10} & a_{10} & a_{10} & b_{10}' & B_{10}'. \end{matrix}$$

Diese zeigt aber schon einige neue, von kunstdichtern hereingetragene elemente. Die letzte strophenzeile hat denselben reim wie der refrain. Außerdem hat die melodie des refrains eine ähnlichkeit mit der dritten strophenzeile. Ich glaube, zur erklärung dieser musikalischen form von der strophe ohne refrain ausgehen zu müssen. Dann wäre γ ursprünglich der abschluß und β eine stark differenzierte strophenzeile. Die melodie β' wäre dann in künstlicher weise angefügt worden. Sodann mögen die melodien zueinander abgerundet worden sein, so daß der abschluß der gegenwärtigen ganzen form bei β' zu liegen kam.

Ein ähnliches verhältnis liegt bei der romanze *Bele Yolanz* (Bartsch, R. u. P. I, 7; Schläger, Romanzen nr. II) vor. Ihre musikalische und metrische form ist:

$$\begin{matrix} \alpha & \alpha & \beta & \gamma + \text{refrainmelodie} \\ a_{10} & a_{10} & a_{10} & a_{10}\ B_8\ B_8. \end{matrix}$$

Von der 3. zeile ist nur der anfang und der schluß von α verschieden. Ihr ursprung aus α ist also noch deutlich zu erkennen. Demnach müßte die musik so dargestellt werden: $\alpha\ \alpha\ \alpha'\ \gamma$ + refrainmelodie. Der refrain besteht aus 2 musikzeilen, deren erste mit der 3. strophenzeile fast identisch ist. Die geringe abänderung entsteht durch zusammenziehung der letzten töne zu einem melisma, um die 2 silben, die diese zeile weniger hat als die dritte, auszugleichen. (Also wieder ein fall von ausgleich von silbenzahlschwankungen durch die musik!) Die zweite refrainzeile ist bis zur hälfte gleich der ersten, ist dann aber umgebildet zu einem abschluß der strophe. Danach ist das musikschema: $\alpha\ \alpha\ \alpha'\ \gamma\ \alpha'\ \alpha''$. Wir müssen also auch in diesem fall zur erklärung der musikalischen form von der strophe ohne refrainmelodie ausgehen. Die zeile γ wäre der ursprüngliche abschluß, was ihr musikalischer charakter noch verrät. Die zeile β oder vielmehr α'

ist durch schlußdifferenzierung vor γ entstanden. In künstlicher weise ist sodann ein refrain angefügt worden, zu dem die differenzierte α-melodie, also β verwandt worden ist. Die sachlage ist also ganz analog der von *Chanter me fait amors*. Nur ist dort β (die differenzierte α-zeile) so stark differenziert, daß ihr ursprung aus α nicht mehr zu erkennen ist.

Ein geistliches gedicht: *L'ame qui quiert Dieu de veraie entente* (Schläger, Zur Rh., ZrP 35, s. 371 ff.) hat die form:

$$\begin{matrix} \alpha & \alpha & \beta & \gamma & \alpha^{+} & \alpha' \\ a_{10}' & a_{10}' & a_{10}' & a_{10}' & B_4 & B_9. \end{matrix}$$

Der refrain schließt sich in seiner musik an das hauptthema des strophenkörpers, also an die melodie α, an. Die kurzzeile (B_4) ist ein teil, und zwar der schluß, und die langzeile (B_9) eine abänderung der melodie α. Die eigentliche, ursprüngliche kadenz muß daher wohl bei γ liegen, und β wäre architektonisch ursprünglich eine stark differenzierte α-zeile, die aber in diesem falle schon so stark differenziert ist, daß nicht mehr die geringste ähnlichkeit mit α zutage tritt.

Etwas komplizierter ist die romanze *En chambre a or* (Bartsch, R. u. P. I, 58; Schläger, Romanzen nr. VIII) von Audefroi dem Bastard gebaut, deren metrisches schema $a_{12}\ a_{12}\ a_{12}\ a_{12}\ a_{12}\ B_8\ B_8$ ist. Musikalisch sind die beiden ersten zeilen in der hs. Bibl. Nat. 844 vollständig gleich. In der anderen hs. Bibl. Nat. 12 615 zeigen sich schon geringe verschiedenheiten. Dies stadium muß als etwas weiter fortgeschritten bezeichnet werden; denn wir können hier das übergreifen der rückwärtigen differenzierung auf die 2. zeile beobachten. Die 3. zeile ist selbständig. Die 4. melodiezeile hat am anfang verwandtschaft mit der ersten, und zwar in höherem grade bei hs. 844, etwas weniger bei hs. 12 615. Die 5. zeile ist verwandt mit der 4. und daher auch mit der 1. Der refrain führt eine vollständig neue, selbständige melodie ein. Das musikalische schema ist demnach: $\alpha\ \alpha\ \beta\ \alpha'\ \alpha''\ \gamma\ \delta$. Die erklärung dieser form ist etwas schwieriger. Zunächst muß wohl die melodie β als die ursprüngliche coda angesehen werden, an die dann in ähnlicher weise wie in den vorher-



gehenden fällen noch 2 zeilen angefügt sind, die ihre melodien der strophenkörperlitanei entnehmen. Dann ist an diese form von neuem eine coda angefügt. So erscheint also diese form als mehrfach zusammengesetzt. Ihre ursprünglichen elemente sind: litaneienmelodie, (frühere) coda, neue zeilen mit litaneienmelodie und der abschluß der ganzen strophe.

Die 4 letzten strophen dieser romanze haben eine zeile mehr, also 6 zwölfsilbner. An ein versehen des schreibers ist nicht zu denken, und es ist daher eine tilgung dieser zeilen, wie sie Orth vorschlägt, abzulehnen. Es muß also eine strophenzeile noch einmal gesungen worden sein. Es fragt sich nur, welche. Die zeile β, die wir als eine ehemalige coda ansehen, kommt nicht in frage, auch die nachträglich zugefügten zeilen α' α'' nicht. Einer unregelmäßigkeit in der silbenzahl sind am natürlichsten die alten litaneienglieder fähig. Darum müssen wir für diese strophen das musikalische schema: $\alpha\ \alpha\ \alpha\ \beta\ \alpha'\ \alpha''\ \gamma\ \delta$ ansetzen.

Über mehrere zeilen erstreckt sich die schlußdifferenzierung in der von Audefroi dem Bastard stammenden romanze *Au novel tens* (Bartsch, R. u. P. I, 59; Schläger, Romanzen nr. IX). Ihr strophenschema ist:

$$a_{12}'\ a_{12}'\ a_{12}'\ a_{12}'\ a_{12}'\ B_8\ B_8.$$

Die ersten beiden zeilen sind musikalisch gleich, wenn man von ganz geringfügigen spuren von differenzierung der 2. zeile in der hs. Bibl. Nat. 20 050 absieht. Die 3., 4. und 5. zeile sind stark differenziert. Sie zeigen aber in ihrer allgemeinen anlage eine verwandtschaft mit α. Diese tritt am schluß der 5. zeile, der in der hs. 20 050 gleich dem der α-zeilen ist, stärker zutage, während in der hs. 844 diese spur schon mehr verwischt ist. Die musik dieser romanze ist also:

$$\alpha\ \alpha\ \beta\ \gamma\ \delta^{(\alpha)}\ \varepsilon\ \zeta.$$

Die romanze *Bele Emmelos* (Bartsch, R. u. P. I, 60; Schläger, Romanzen nr. V), ebenfalls von dem Bastard Audefroi, zeigt folgende strophenform: $a_{10}'\ a_{10}'\ a_{10}'\ b_8\ b_8\ B_8$. Die beiden ersten musikzeilen sind noch fast gleich. Eine geringe differenzierung macht sich jedoch schon am anfang

der 2. zeile bemerkbar. Die 3. zeile ist bedeutend stärker verändert. Sie läßt die verwandtschaft mit α jedoch noch erkennen. Eine vollständig neue melodie führen die beiden achtsilbigen verse mit neuem reim ein. Diese melodie mit der des refrains zusammen müssen wohl als erweiterte coda angesehen werden. Etwas verwandtschaft untereinander zeigen die beiden strophenabschlußzeilen auch, wohingegen die refrainzeile völlig selbständig ist. Das musikalische schema ist danach $\alpha\, \alpha'\, \alpha''\, \beta\, \beta'\, \gamma$. Würde in diesem falle die differenzierung noch um ein weniges weitergehen, so daß die verwandtschaft der ursprünglich gleichen zeilen nicht mehr zu erkennen wäre, dann hätten wir schon eine durchkomponierte strophe vor uns, und die zeilenzahl der strophe wäre somit durch die musik festgelegt.

Die auch von Audefroi stammende romanze *Bele Ysabiaus* (Bartsch, R. u. P. I, 56; Schläger, Romanzen nr. VI) ist fast wie die vorhergehende gebaut. Ihr reimschema ist: $a_{10}'\, a_{12}'\, a_{12}'\, b_8\, b_8\, C_6$. Musikalisch sind die ersten beiden zeilen gleich. Die dritte ist stark differenziert. Die beiden b-zeilen mit neuer melodie sind wieder unter sich verwandt. Der refrain ist selbständig. Schläger möchte jedoch eine gewisse ähnlichkeit mit den beiden vorangehenden zeilen feststellen. So ist die musikalische architektonik dieser romanze: $\alpha\, \alpha\, \beta\, \gamma\, \gamma'\, \delta^{(\gamma)}$, wobei die coda ($\gamma\, \gamma'\, \delta$) eine starke entwicklung zeigt.

Die romanze *Bele Idoine* (Bartsch, R. u. P. I, 57; Schläger, Romanzen nr. VII), auch von Audefroi, hat folgende reime: $a_{12}'\, a_{12}'\, a_{12}'\, a_{12}'\, a_{12}'\, B_{10}'\, B_8'$. Musikalisch zeigt schon die 2. zeile eine differenzierung. Die 3. und 4. dagegen erscheinen selbständig. In der 5. zeile ist die verwandtschaft mit α wieder zu erkennen. Ihr anfang ist selbständig, von der zäsur an ist sie aber mit ausnahme der letzten töne gleich α. Der refrain zeigt eine selbständige codamelodie. Sein 2. vers hat gewisse anklänge an die 4. strophenzeile. Ob dies zufall ist oder vom dichter beabsichtigt, ist nicht recht zu entscheiden. Die musik dieser romanze wäre also: $\alpha\, \alpha'\, \beta\, \gamma\, \alpha''\, \delta\, \varepsilon^{(\gamma)}$. Schläger faßt die

melodie dieser romanze etwas anders auf. Er trennt von der 1. refrainzeile die ersten beiden silben mit den worten *He Diex* ab und rechnet die dazugehörigen noten noch zur strophe. So ergäbe sich folgendes bild:

$$\begin{array}{cccccc|cc} \alpha & \alpha' & \beta & \gamma & \alpha'' & \delta & \varepsilon & \zeta^{(\gamma)} \\ a_{12}' & a_{12}' & a_{12}' & a_{12}' & a_{12}' & B_2 & C_8' & C_8', \end{array}$$

was aber eine eigenartige unstimmigkeit zwischen refrain und refrainmelodie aufweisen würde.

Drei strophen (str. 5, 20, 24) dieser romanze haben nur 4 zwölfsilbner. Irgendwelche lücken im text sind nicht zu bemerken. Es muß in diesen strophen irgendeine musikzeile weggeblieben sein. Es kommt am ehesten dafür in frage α'' oder α'. Strophe 16 dagegen hat 6 zwölfsilbner. Hier wird wohl am gegebensten die ursprüngliche litaneienmelodie, also α, wiederholt worden sein.

c) Differenzierung durch abwechslung.

Eine andere art von differenzierung liegt bei der romanze *Oriolanz en haut solier* (Bartsch, R. u. P. I, 10; Schläger, Romanzen nr. IV) vor. Sie verdankt ihre entstehung, wie wir gleich sehen werden, einer tendenz zur abwechslung. Diese romanze hat folgende strophe: $a_8\ a_8\ a_8\ a_8\ a_8\ B_8'\ B_8'$. Die musik des strophenkörpers ist $\alpha\,\beta\,\alpha\,\beta\,\gamma$. Die melodie γ ist in dem schema die eigentliche, ursprüngliche coda. Die melodiezeilen β sind gleich α mit ausnahme einer geringen differenzierung am ende der zeilen. Außerdem stehen sie eine terz tiefer als α. Das bestreben nach abwechslung ist also hier sehr deutlich zu erkennen. Wir haben daher für das eben gegebene musikschema besser $\alpha\,\alpha'\,\alpha\,\alpha'\,\beta$ zu schreiben. An dies an und für sich geschlossene musikalische strophenschema ist dann noch ein refrain angefügt, dessen erste zeile selbständig ist, also ein neues thema zeigt, während die zweite die melodie von α noch einmal bringt. Der weibliche ausgang dieser zeile ist aber nicht, wie es gewöhnlich üblich ist, durch wiederholen der schlußnote untergebracht, sondern man hat innerhalb der zeile eine andere verteilung der noten vorgenommen, indem vier vorher auf zwei silben (*en haut*)

kommende noten auf drei (*ele ata-*) verteilt wurden. Das musikalische schema der ganzen strophe ist demnach: $\alpha\,\alpha'\,\alpha\,\alpha'\,\beta\,\gamma\,\alpha$.

Etwas andere verhältnisse liegen bei der romanze *Bele Doette* (Bartsch, R. u. P. I, 3; Schläger, Romanzen nr. III) vor. Ihr textliches schema ist: $a_{10}\,a_{10}\,a_{10}\,a_{10}\,B_5[B_{12}]$. Die assonanzen des strophenkörpers sind in beliebiger weise mal männlich, mal weiblich. In den ersten 5 strophen besteht der refrain nur aus einem männlich ausgehenden fünfsilbner. In strophe 6, 7 und 8 kommt dazu noch ein zwölfsilbner mit dem gleichen reim. Der musikalische aufbau ist: $\alpha\,\beta\,\alpha\,\beta\,\gamma$. Irgendwelche ähnlichkeit zwischen den beiden zeilen α und β ist in diesem fall nicht mehr festzustellen. Die zu wiederholende melodie erstreckt sich vielmehr wie die des *Aucassin* über 2 verse. Die melodien α und β bilden also eine einheit.

Eine schwierigkeit entsteht in der musikalischen unterbringung der 2. refrainzeile. Da die musik nur zur 1. strophe angegeben ist, so fehlt diese musikzeile, die erst von strophe 6 an hinzutreten würde. Mag sie auch nicht dem originale angehört haben, so ist sie doch von einem sänger hinzugefügt worden, der sie auch gesungen hat. Schläger nimmt an, daß eine strophenzeile, wahrscheinlich die zeile α, zu diesem zweck verwandt wurde. Gestützt wird diese annahme durch die musik der romanze *Oriolanz en haut solier*, denn bei dieser wird, wie wir gesehen haben, für die 2. refrainzeile die melodie der 1. strophenzeile verwandt. Als melodieschema würde daher nach analogie von *Oriolanz* $\alpha\,\beta\,\alpha\,\beta\,\gamma\,\alpha$ anzusetzen sein. Bei dieser annahme müßten natürlich durch auflösung irgendwelcher melismen die beiden überschüssigen silben des zwölfsilbners untergebracht werden. Die Schlägersche annahme kann aber auch angezweifelt werden. Es liegen nämlich in der romanze *En un vergier* ganz analoge verhältnisse beim refrain vor. Dieser besteht aus einer kurzzeile und einer langzeile. Die erstere hat 6, die zweite 10 silben. Die musik der 2. zeile bringt aber nicht die melodie des strophenkörpers noch einmal, sondern weist ein vollständig neues thema auf. So ist also die annahme einer neuen melodie für die 2. refrain-

zeile in der romanze *Bele Doette* zum mindesten ebenso berechtigt wie die andere. Darum könnte als musikalisches schema auch $\dot{\alpha}\ \beta\ \alpha\ \beta\ \gamma\ \delta$ in frage kommen.

Eine nachbildung ohne angabe des originals befindet sich in der „Heiligen Agnes“ (v. 535—558): *Michel, vai vesitar Aines la mia moller*. Zwar ist die strophe dort nur einreimig: $a_{12}\ a_{12}\ a_{12}\ a_{12}\ a_{12}$, aber die musik: $\alpha\ \beta\ \alpha\ \beta\ \gamma$ ist ganz die einer romanze, wie wir sie eben betrachtet haben, und die letzte, abschließende zeile macht es wahrscheinlich, daß als original eine strophe in romanzenform vorgelegen habe, deren form a a a a b gewesen sein muß.

Das bekannte lied von Richard Loewenherz: *Ja nus hons pris ne dira sa raison* (Rayn. 1891; Gennrich, Rotr. s. 20) gehört auch hierher. Seine form ist:

$$\begin{matrix} \alpha & \beta & \alpha & \beta & \gamma & \delta^{(\alpha)} \\ a_{10} & a_{10} & a_{10} & a_{10} & a_{10} & b_{6}. \end{matrix}$$

Die litaneienmelodie erstreckt sich hier auch schon auf 2 verse. Zur melodiezeile des kurzverses ist die melodie der 1. strophenzeile nutzbar gemacht, und zwar ist der 2. teil, von der zäsur ab, verwandt worden. Nur die 1. note und der schluß sind leicht abgeändert.

d) Kombination beider differenzierungsarten.

Bei anderen liedern finden wir musikalische abwechslung und enddifferenzierung vor der refrainmelodie. Es sind also beide typen der musikdifferenzierung kombiniert. Ein solcher fall liegt z. b. bei dem lied *Quant oi tentir et bas et haut* von Gontier de Soignies (Rayn. 396; Spanke, Lieders. nr. 100) vor, dessen form nach Spanke

$$\begin{matrix} \alpha & \beta & \alpha & \beta & \gamma & \delta & \varepsilon & \varepsilon' \\ a_{8} & a_{8} & a_{8} & a_{8} & a_{8} & a_{8} & B_{6}' & B_{6}' \end{matrix}$$

ist. Auch bei *Quant voi esté et le tens revenir* (Spanke, Lieders. nr. 108) ist die form ähnlich:

$$\begin{matrix} \dot{\alpha} & \beta & \alpha & \beta & \gamma & \delta & \delta' \\ a_{10} & a_{10} & a_{10} & a_{10} & a_{10} & B_{10} & B_{10}. \end{matrix}$$



Stark differenziert ist die litaneienmelodie in der pastourelle *L'autrier chevauchoie delez Paris* (Rayn. 1583; Gennrich, Rotr. s. 35). Trotz der länge der strophe herrscht in ihr ein musikalisches thema vor, an das sich eine mehrfach wiederholte auch differenzierte coda anschließt. Die form ist:

$$\alpha \quad \alpha' \quad \alpha \quad \alpha' \quad \alpha'' \quad \alpha'''\alpha'' \quad \alpha''' \beta' \quad \beta \quad \beta'$$
$$a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ b_{11}\ B_{11}\ B_{11}.$$

Die differenzierung durch abwechslung ist hier sehr deutlich zu erkennen. Statt einer gewöhnlichen enddifferenzierung, wie wir sie oft gefunden haben, wird die letzte musikzeile des refrains als strophenabschluß schon vorausgenommen.

In der eben schon erwähnten rotrouenge *Quant oi tentir* (Rayn. 396; Gennrich, Rotr. s. 30) ist die form nach Gennrich:

$$\alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \beta' \quad \delta \quad \beta$$
$$a_8\ a_8\ a_8\ a_8\ a_8\ a_8\ B_7'\ B_6',$$

wobei die melodie β mehrfach innerhalb der strophe wie auch als abschluß des ganzen verwendet wird. Das melodieschema läßt bei dieser form das reimschema wenig erkennen.

e) Noch stärkeres abweichen der melodie vom textschema.

In dem lied *Chanter me fait bons vins* (Rayn. 1447; Gennrich, Z. d. afr. Rotr., ZrP 46, s. 339) ist irgendein zusammenhang zwischen text und musik nicht mehr festzustellen. Das lied hat die form:

$$\alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \beta' \quad \beta''$$
$$a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ b_{10}'\ b_{10}'.$$

In der „Heiligen Agnes" sind vers 497—518 vier strophen nach der melodie der alba *Reis glorios* von Giraut de Bornelh verfaßt. Die strophenform des originals: $a_{10}\ a_{10}\ b_{10}'\ b_{10}'\ C_6'$ ist nur in der 1. strophe beibehalten. Die übrigen strophen sind aber zu romanzenstrophen von der form: $a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ b_6'$ abgeändert. Die melodie dazu ist: $\alpha\,\beta\,\gamma\,\gamma\,\delta$. Das strophenschema ist also in der musik nicht mehr zu erkennen.



f) Art der differenzierung und festlegung der zeilenzahl.

Bei der im vorigen kapitel betrachteten älteren romanzenform war, wie wir uns erinnern, noch ein vollständiger parallelismus zwischen musikalischem und metrischem schema vorhanden. Die formel, nach der diese romanzen gebaut sind, ist:

$$\alpha\,\alpha\,\alpha\,(\ldots)\,\beta$$
$$\mathrm{a\,a\,a\,(\ldots)\,B.}$$

Eine festlegung der zeilenzahl der einzelnen strophe erfolgte nur als analogie zur kirchlichen strophischen dichtung. Sie war aber durch die musik dieser strophenart nicht innerlich bedingt. So haben wir gesehen, daß bei dieser form eine rückkehr zur natur des litaneienprinzips möglich war, d. h. ihre musik gestattete ohne weiteres, daß einzelne strophen einige zeilen mehr oder weniger hatten als die anderen. Im gegensatz zu dieser älteren romanzenform zeigen die in diesem kapitel betrachteten strophen eine allmähliche entwicklung zu einem neuen typ, den ich als die jüngere romanzenstrophe bezeichnen möchte. Die durch die differenzierung der einzelnen ursprünglich gleichen litaneienglieder bedingte entwicklung, die durch eine geschmacks- und empfindungsbeeinflussung von der höheren kirchlichen musik verursacht war, geht dahin, die musik in jeder zeile anders zu gestalten und so den ursprünglichen parallelismus zwischen text und musik aufzuheben. Die letzte phase dieser entwicklung ist die durchkomponierte strophe, bei welcher die musik die zeilenzahl innerhalb der strophe absolut eindeutig festlegt. Dieser vorgang läßt sich an der musik der uns mit noten überlieferten und vorhin besprochenen romanzenstrophen verfolgen. Dabei können wir außer einer regellosen geringen variation, die in allen zeilen und an beliebigen stellen in erscheinung treten kann und die nur auf einen drang zur verzierung zurückgeht, mehrere arten der differenzierung feststellen.

Die erste art scheint ihre entstehung dem einfluß des folgenden abschlusses mit neuer, der litanei gegenüber selbständiger melodie zu verdanken. Bei diesem typ findet eine von hinten ausgehende differenzierung statt. Zuerst sind nur die letzten töne vor dem abschluß abgeändert. Bei weiterer entwicklung wird die ganze letzte zeile von der differenzierung ergriffen, dann die vorletzte usw. Diese entwicklung würde sich schematisch so darstellen lassen: $\alpha\ \alpha\ \alpha\ \alpha\ \beta > \alpha\ \alpha\ \dot{\alpha}\ \dot{\alpha}'\ \beta > \dot{\alpha}\ \alpha\ \alpha'\ \alpha''\ \beta > \alpha\ \alpha'\ \alpha''\ \alpha'''\ \beta$. In einigen fällen können wir sogar das übergreifen der differenzierung auf eine vorhergehende zeile bei einem und demselben lied in zwei verschiedenen handschriften beobachten. So sind in der einen zwei zeilen noch gleich, in der andern dagegen ist die zweite schon etwas verändert. Ist die differenzierung genügend groß, so ist oft die ursprüngliche gleichheit oder verwandtschaft der strophenzeilen nicht mehr zu erkennen. Es würde also aus $\alpha\ \alpha\ \alpha\ \alpha'\ \beta$ ein $\alpha\ \alpha\ \alpha\ \beta\ \gamma$, aus $\alpha\ \alpha\ \alpha'\ \beta\ \gamma$ ein $\alpha\ \alpha\ \beta\ \gamma\ \delta$, aus $\alpha\ \alpha'\ \beta\ \gamma\ \delta$ ein $\alpha\ \beta\ \gamma\ \delta\ \varepsilon$ oder aus $\alpha\ \alpha'\ \alpha''\ \alpha'''\ \beta$ ein $\alpha\ \beta\ \gamma\ \delta\ \varepsilon$ werden. Ist das letzte stadium erreicht, so muß die strophe als durchkomponiert angesehen werden, d. h. die zeilenzahl in der strophe ist jetzt innerlich festgelegt und kann keine schwankungen mehr zulassen.

Eine andere art der differenzierung verdankt ihr dasein dem bestreben, in die einförmigkeit der litaneien abwechslung hineinzubringen. So wird z. b. die 1. und 3. zeile bei der litaneienwiederholung beibehalten, während die 2. und 4. verändert werden. Eine ältere romanzenstrophe würde also so verändert werden: $\alpha\ \alpha\ \alpha\ \alpha\ \beta > \alpha\ \alpha'\ \alpha\ \alpha'\ \beta$. Bei zunehmender stärke der differenzierung werden sich α und α' so unähnlich, daß aus dieser strophe $\alpha\ \beta\ \alpha\ \beta\ \gamma$ wird. Natürlich braucht solche entwicklung nicht bei einem lied alle phasen zu durchlaufen. Vielmehr kann ein melodieerfinder auf der von anderen erreichten stufe aufbauen. Die beiden melodien α und β werden bald als eine einzige längere aufgefaßt, so daß die späteren gestalter gleich längere, zwei verse umfassende melodien verwenden. Bei der romanze *Bele Doette* und bei der musik zu *Aucassin et Nicolette* z. b. ist dieses stadium erreicht.

Die romanze *Oriolanz en haut solier* dagegen zeigt diese entwicklung in einem primitiveren stadium. Wie wir uns erinnern, war ihr musikalisches schema: $\alpha\,\beta\,\alpha\,\beta\,\gamma\,\delta\,\alpha$ oder vielmehr $\alpha\,\alpha'\,\alpha\,\alpha'\,\beta\,\gamma\,\alpha$. Die melodie β $(= \alpha')$ ist nämlich mit ausnahme einer geringen abänderung am schluß gleich der von α. Nur steht sie eine terz tiefer. Auch diese art der differenzierung führt zu einer festlegung der zeilenzahl oder vielmehr zu einer bedeutenden erschwerung der rückkehr zu schwankender zeilenzahl.

Diese beiden haupttypen der differenzierung können auch kombiniert werden, indem abwechselnde differenzierung stattfindet, während zugleich von hinten die enddifferenzierung einsetzt. Dies wäre schematisch etwa so darzustellen: $\alpha\,\alpha'\,\alpha\,\alpha'\,\alpha''\,\alpha'''\,\beta = \alpha\,\beta\,\alpha\,\beta\,\gamma\,\delta\,\varepsilon$. Daneben bestehen aber noch alle möglichen varianten und kombinationen. Auch kombinationen mit der alten litanei sind möglich, indem nach einer schon ziemlich differenzierten strophe mit abschluß noch die melodie des anfangs, also die ursprüngliche litaneienmelodie angefügt wird, die natürlich auch den ersten zeilen gegenüber verändert sein kann. Wird diese melodie am schluß nicht bloß einmal, sondern mehrere male verwandt, so können diese zeilen wieder untereinander differenziert werden.

Die entwicklung ist also die, die musik innerhalb der strophe vom ursprünglichen litaneienprinzip möglichst weit zu entfernen. Und damit geht hand in hand die festlegung der im gegensatz zur älteren romanzenstrophe bei der jüngeren durch das wesen ihrer musik innerlich bedingten zeilenzahl. Auf diesem wege finden sich noch einige unregelmäßige strophen bei verhältnismäßig entwickelter musik. Diese erscheinung wird aber mehr und mehr verdrängt und stirbt schließlich ganz ab.

3. Das textliche strophenschema bleibt konservativ.

Trotz dieses umschwunges in der musikalischen architektonik bleibt textlich die romanzenstrophe noch länger erhalten. Die ursache des aufgebens des parallelismus zwischen text und musik liegt ja bekanntlich auf musikalischem gebiet.



Sie ist durch die herausbildung eines entwickelteren musikalischen geschmacks gegeben. Das reimschema wird davon zunächst noch nicht betroffen. Es verhält sich konservativ und behält die alte form bei. Eine abänderung können wir allerdings bei einigen entwickelteren romanzen beobachten. Bei diesen greift der reim des refrains auf den strophenkörper, und zwar auf dessen schluß, über. Ebenso kann auch am strophenschluß ein vollständig neuer reim verwandt werden.

4. Form des refrains.

Der aus einer musikalischen coda entstandene refrain mit neuer melodie bestand ursprünglich nur aus einer alleinstehenden kurzzeile. Indem sich seine melodie weiter entwickelte, nahm auch seine ausdehnung zu. Er wurde zur langzeile und erstreckte sich bald auch über mehrere zeilen. Auch konnte er, wenn eine musikalische coda schon vorausging, die litaneienmelodie des strophenkörpers wieder verwenden. Die häufigsten refrainformeln sind:

1. eine reimlose kurzzeile,
2. eine reimlose langzeile,
3. zwei ungleiche kurzzeilen, die miteinander reimen,
4. eine kurzzeile, die mit einer langzeile reimt,
5. zwei gleiche untereinander reimende zeilen, die dieselbe länge haben können wie die strophenzeilen,
6. zwei reimlose verschieden lange zeilen.

5. Keine volksmusik.

Diese romanzen sind von der rein literarischen forschung immer als musterbeispiele des volksliedes hingestellt worden. Betrachten wir aber ihre musik, so finden wir, daß dies nicht so sein kann. Wie wir gesehen haben, ist sie reine kunstmusik. Ihre architektonik entfernt sich schon ganz bedeutend von der der volkstümlichen litaneien. Zum teil sind die themen mit großer kunst verarbeitet worden. Das volk wird zu jener zeit noch seine einfachen litaneien gesungen haben. Die natürliche entwicklung der litaneien führt aber nur dazu, diese in ihrer länge weiter auszugestalten, also im sinne der alten „rufe“, schnaderhüpfel oder mancher volkslieder-



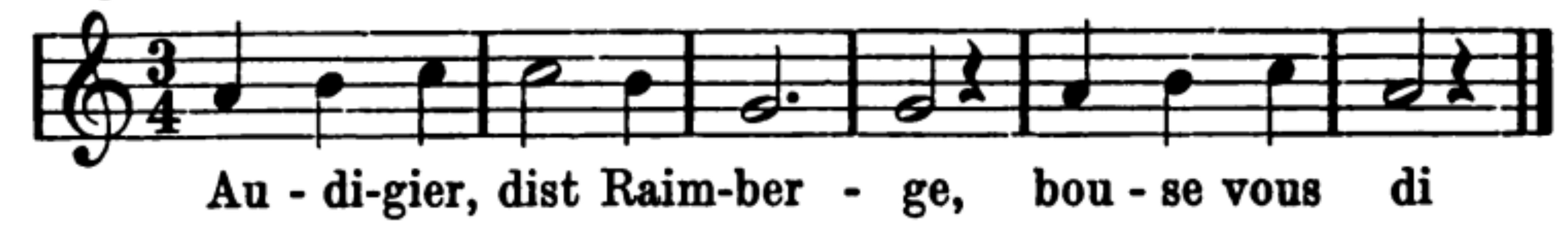
strophen der heutigen zeit, bei denen die litanei so weit ausgedehnt ist, daß sie sich über mehrere verse erstreckt. Die entwicklung, die wir bei den romanzen gesehen haben, zeigt aber allerlei andere, künstliche elemente, die nur aus der höherstehenden kirchenmusik gekommen sein können.

Außer der musikalischen architektonik ist besonders die art der melodieführung wichtig und entscheidend. Die volkslieder sind einfach und haben meistens auf jeder note eine silbe. Melismen begegnen uns seltener und gewöhnlich nur dann, wenn eine durch den text bedingte melodiezusammenziehung stattgefunden hat. Die musik der romanzen zeigt dagegen eine fülle von melismen, musikalischen verzierungen und schnörkeln, die es unmöglich erscheinen lassen, daß solche lieder von einem volkssänger gesungen werden konnten. Vielmehr war solche reiche ausschmückung mit künstlichem passagenwerk bei den sologesängen der kirchlichen berufssänger üblich. Und noch viel unmöglicher ist die annahme, daß sie von leuten aus dem volke erfunden worden sind. Sowohl solche melodien zu erfinden und zu verarbeiten als auch ihre gesangliche ausführung verlangte musiker, wie sie nur in den damaligen geistlichen schulen ausgebildet wurden und die über eine vollkommene gesangstechnik verfügten. In diesem sinne sagt Beck (Mus. d. Tr. s. 96): „La musique des chansons d'histoire est artificielle et compliquée et se rapproche de celle des alleluia; plusieurs romances et pastourelles se chantaient même note pour note sur des airs de compositions religieuses. La musique des chansons d'histoire est peut-être la plus savante que des troubadours aient composée." Und weiter sagt er (s. 103): „Quoi qu'il en soit, les chansons de toile n'ont pas été composées pour, et moins encore par de petites fileuses de lin, mais par des poètes-musiciens consommés." Um einen eindruck von der melodieführung der romanzen zu geben, möchte ich hier als beispiel die romanze *Bele Doette* herausgreifen und in der übertragung von Schläger bringen. In der übertragung von Beck, der sie im 3. modus bringt, sieht diese romanze noch sehr viel künstlicher aus. Ob diese romanze wirklich so gesungen

worden ist, wissen wir nicht. Bei Schläger hat diese romanze einen etwas einfacheren charakter, da die gedrängte rhythmik fortfällt. Aber die melismen und koloraturen über den einzelnen noten ebenso wie der tonumfang der melodie bleiben bestehen.



Vergleichen wir die musik dieser romanze mit der des *Audigier*:



die wir unzweifelhaft als die einer volkstümlichen litanei ansehen müssen, so werden wir den unterschied gleich sehen. Von irgendwelcher melismatischen ausschmückung dieser Audigierzeile ist keine spur zu entdecken. Soviel silben der vers hat, soviel noten sind auch vorhanden. Der umfang der melodie, den wir als kriterium für die höhe der erreichten

musikalischen kultur der betreffenden entwicklungsstufe ansehen können[1]), ist gering. Er beträgt nur eine quarte. Die Audigierzeile stellt den typus des damaligen volksgesanges dar. Sie gibt uns ein bild eines trockenen, rezitativischen satzes, wie er so recht zur wiederholung als litanei geeignet ist.

In der romanze *Bele Doette* ist dagegen der tonumfang der melodie ein ungleich größerer. Er erstreckt sich über mehr als eine oktave. Sogar in einem einzigen wort wird schon eine oktave durchlaufen. Die melismatische ausschmückung ist so stark, daß über die hälfte der silben melismen aufweisen, deren länge zwischen 2 und 7 tönen schwankt. Zur charakteristik der musik dieser romanze möchte ich wieder worte von Beck (Mus. d. Tr. s. 103f.) anführen, der sich darüber wie folgt äußert: „Voici par exemple la chanson de la Belle Doette, qui littérairement et musicalement trahit une main des plus expertes.“ — „La musique est d'une rare finesse. Mais quelle science n'a-t-il pas fallu à l'auteur pour mettre ces vers en musique, et surtout pour rendre la douleur du refrain: *E or en ai dol!* Croira-t-on que des vocalises, comme nous les trouvons sur les mots *livres* et *terres*, aient jamais pu être exécutées dans un gynécée? Des cadences aussi compliquées exigeaient de tout autres artistes. C'est de la musique on ne peut plus savante et raffinée qui exclut non seulement toute origine populaire, mais encore toute popularité. Les seuls modèles desquels on puisse les rapprocher sont encore les modulations des mélodies grégoriennes.“

Volkstümlich waren diese romanzen also nicht, wenigstens nicht im gewöhnlichen sinne des wortes. Sie wurden von trouvères komponiert und gesungen. Diese verbreiteten sie in den schlössern der ritter und adligen herren, wo sie bekannt und beliebt wurden. Dort mögen sie eine popularität genossen haben, die sich nur auf diese gebildetere schicht beschränkte.

1) Der umfang der serbischen und kroatischen heldenlieder besteht z. b. nur aus 2—3 tönen. Bei den gesängen der finnisch-ugrischen völker finden wir ähnliches; allerhöchstens kommt mal ein umfang von einer quinte oder sexte vor. Die gesänge der primitiven haben sogar oft nur den umfang einer kleinen sekunde.



Etwas von der alten schulmeinung, daß diese romanzen vom volk gesungen wurden, möchte Gerold retten. Daß diese romanzen nicht von kleinen *fileuses de lin* gesungen oder komponiert sein konnten, sondern von hochstehenden kunstdichtern, gibt er zwar zu. Er möchte dies aber nur für die überlieferte fassung einräumen, und er glaubt, daß diese melodien bearbeitungen von älteren gewesen seien, die ohne die komplizierten und schwierig zu singenden melismen und koloraturen waren. Diese ausschmückung der melodien wäre dann erst von den kunstsängern vorgenommen worden. Nehmen wir also von einer romanze diese verzierungen fort, wie es Gerold mit der romanze *Bele Doette* tut, so wird die melodie zwar wesentlich vereinfacht. Aber ihr tonumfang und ihre verhältnismäßig komplizierte architektonik bleiben bestehen. Diese beiden elemente allein würden schon genügen, diesen melodien eine verbreitung im volke, das damals noch auf dem litaneienstandpunkt stand, abzusprechen. Außerdem ist es sehr unwahrscheinlich, daß bei der damaligen verachtung von allem, was mit *vilain* zusammenhing, doch wirkliche volkslieder aufgezeichnet wurden. Irgendein interesse für die volkspoesie und volksmusik, wie wir es heute haben, bestand damals noch nicht. Die dichtermusiker rühmten sich ihrer kunstmusik und waren stolz darauf. Nur sie wurde von den schreibern wert gehalten, aufgezeichnet und überliefert zu werden, und es ist nur eine zufällige ausnahme, daß uns eine wirkliche volksmelodie in gestalt der Audigierzeile überliefert ist. Diese haben wir nur dem umstande zu verdanken, daß sie als parodie, und nicht als ernst zu nehmendes lied angeführt wird.

6. Nicht mit noten überlieferte romanzen.

Eine große anzahl von altfranzösischen romanzen und anderen liedern mit dieser strophenform sind uns leider ganz ohne musik erhalten. Eine zuordnung dieser lieder entweder zur älteren oder zur jüngeren romanzenstrophe ist daher nicht möglich. Immerhin können wir sagen, daß die, welche noch ungleiche strophen aufweisen, die größere wahrscheinlichkeit haben, zur älteren gerechnet zu werden. Bei geringer und

nur gelegentlicher schwankung kann dagegen schon eine jüngere form vorliegen, deren musik noch nicht so gefestigt ist, daß sie schwankungen unmöglich macht. Einige solcher beispiele konnten wir bei der besprechung der mit noten überlieferten romanzen beobachten. Romanzenstrophen mit gleicher zeilenzahl dagegen werden, wenn bei ihnen nicht eine künstliche, streng durchgeführte begrenzung der zeilenzahl vorliegt, wohl zur jüngeren form gerechnet werden müssen.

Wie wir uns entsinnen, war bei der behandlung des liedes *Pos de chantar* von dem Grafen von Poitiers eine rekonstruktion der melodie erwähnt worden, die Beck versucht hat (abgedr. bei Jeanroy, Guill. IX s. 42). Nach dieser müßte das lied der jüngeren romanzenform zugerechnet werden. Allerdings gibt Beck nur 2 zeilen, denn er vervollständigt nur die zweite. Die 3. und 4. zeile sind so aber noch nicht erklärt. Die 2. zeile zeigt, soweit sie erhalten ist, eine gewisse verwandtschaft mit der ersten; denn die aufeinanderfolge der tonstufen ist bis zu dem punkt, wo die melodie abbricht, bei beiden zeilen gleich. Würden wir dies lied in dem sinne konstruieren, daß es zur jüngeren romanzenstrophe gehört, so wäre seine musikalische architektonik etwa $\alpha\ \alpha'\ \alpha''\ \beta$ oder $\alpha\ \alpha'\ \beta\ \gamma$. Ganz durchkomponiert ist es jedenfalls noch nicht.

Neuerdings hat Gennrich in seinem aufsatz: „Zur Ursprungsfrage des Minnesangs“ (Deutsche Vierteljahrsschrift 7) seine frühere meinung über dies lied geändert. Er möchte in ihm eine hymnenstrophe sehen, deren musik durchgegliedert wäre. Das schema dieses liedes wäre danach:

$$\begin{matrix} \alpha & \beta & \gamma & \delta \\ \text{a} & \text{a} & \text{a} & \text{b}, \end{matrix}$$

also eine jüngere oder sogar „allerjüngste“ romanzenstrophe. Wenn der Graf solche musikalische form gekannt hätte, dann hätte er wohl in seinem formenschatz nicht eine so begrenzte zahl von strophenformen verwandt. Nach meiner meinung geht diese annahme von Gennrich zu weit. Es ist nicht einzusehen, warum die drei ersten zeilen den gleichen reim haben und die letzte einen anderen. Die gründe



werden wohl in der musikalischen architektonik gelegen haben, wie das bei so vielen anderen liedern dieser form der fall ist. Die rekonstruktion unseres liedes als hymnenstrophe ist also abzulehnen; es ließe sich dagegen eher darüber streiten, ob es zur älteren oder jüngeren romanzenstrophe zu rechnen ist. Ich bin geneigt, es noch der älteren romanzenstrophe zuzurechnen. Wenn wir die in der ersten hälfte der 2. zeile überlieferten noten als richtig ansehen, dann liegt unzweifelhaft eine jüngere romanzenstrophe vor. Nun ist es aber sonderbar, warum der schreiber die differenzierte α-melodie gerade in der mitte der 2. zeile abgebrochen hat. Wenn die melodie dieser zeile anders als die der ersten gewesen wäre, dann hätte ihm ein verschreiben nicht so leicht passieren können. Da aber die coda nach Gennrichs erster rekonstruktion (Vortr.) ähnlich beginnt wie die melodie der 1. zeile (litaneienmelodie), so war ein irrtümliches hineinkommen in diese nur zu leicht möglich. Ich möchte darum die von Gennrich zuerst gegebene rekonstruktion dieser melodie beibehalten. Bei ihr findet sich noch der parallelismus, der ursprünglich zwischen reimschema und musik bestand und der bei einem so alten troubadour, wie es Wilhelm von Poitiers war, wohl noch am ehesten anzunehmen ist.

7. Gemeinsames der älteren und jüngeren romanzenstrophe und der unterschied zwischen beiden.

Mag nun eine romanzenstrophe der älteren oder jüngeren form angehören, so ist das für das hauptcharakteristikum dieser strophenart gleich. Sowohl bei der älteren als auch bei der jüngeren art finden wir einen strophenkörper, der aus gleichlangen einreimigen oder einassonanzigen versen besteht, dem sich ein abschluß aus einem oder mehreren versen anschließt, der einen neuen reim oder eine neue assonanz einführt und in der silbenzahl meistens von den zeilen des strophenkörpers verschieden ist. Wenn dieser abschluß einmal die gleiche silbenzahl wie die anderen verse hat, so ist dies ein durch die länge der abschlußmelodie bedingter zufall. Seine unabhängigkeit bleibt trotzdem bestehen. Der unter-

schied zwischen älterer und jüngerer form ist bloß musikalisch. Er wirkt sich auf den text nur insofern aus, als die ursprünglich künstlich durch analogie zur geistlichen strophischen dichtung festgelegte zeilenzahl der strophe, die noch nicht durch die musik bedingt ist, sondern die noch schwankungen zuläßt, welche wir gewissermaßen als eine rückkehr zur natur bezeichnen konnten, bei der jüngeren form allmählich durch die fortschreitende entwicklung der musik immer mehr innerlich bedingt wird und schließlich vollkommen schwankungslose strophen entstehen.



Kapitel IV.

Weiterbildung der romanzenstrophe und ihre spuren in der späteren lyrik.

1. Erweiterung der romanzenstrophe.

a) Bildung von a a a b a b.

In diesem kapitel möchte ich kurz die weiterentwicklung der romanzenstrophe andeuten und dann ihre spuren in den komplizierten und zusammengesetzten strophenformen der kunstdichter zeigen. Schon sehr früh begegnen wir bei den kunstdichtern der erscheinung, daß diese sich nicht mit dem inhalt ihrer werke begnügen, sondern auch durch eine elegante äußere form zu glänzen versuchen. Ganz besonders erstreckt sich dies streben auf die form der strophe. So können wir beobachten, wie sie bereits aus der älteren romanzenstrophe etwas neuartiges zu schaffen beginnen, indem sie diese form durch nochmalige anfügung der beiden letzten verse erweitern. Es wird also aus

$$\begin{matrix}\alpha\,\alpha\,\alpha\,\beta \\ \mathrm{a\,a\,a\,b}\end{matrix} \text{ ein } \begin{matrix}\alpha\,\alpha\,\alpha\,\beta\,\alpha\,\beta \\ \mathrm{a\,a\,a\,b\,a\,b}.\end{matrix}$$

Diese neugestaltung setzt vor dem beginn der differenzierung ein und zeigt daher einen strengen parallelismus zwischen musik und reim. Schon der älteste troubadour, der Graf Wilhelm von Poitiers, verwendet diese form. In 5 seiner lieder, die uns erhalten sind, finden wir sie, und zwar in *Farai un vers* (nr. IV bei Jeanroy) und in *Pus vezem de novelh florir* (nr. VII), deren schema $a_8\,a_8\,a_8\,b_4\,a_8\,b_4$ ist. Fast



das gleiche schema hat *Farai un vers, pos mi somelh* (nr. V): $a_8\ a_8\ a_8\ b_4\ c_8\ b_4$, wobei die vorletzte zeile reimlos ist. Das lied *Be voill que sapchon* (nr. VI) hat die form: $a_8\ a_8\ a_8\ a_8\ b_4\ a_8\ b_4$. Etwas andere silbenzahl hat das lied *Farai chansoneta* (nr. VIII) $a_7'\ a_7'\ a_7'\ b_7\ a_7'\ b_8$. Alle diese 5 lieder sind leider ohne musik überliefert. Daß ihnen aber eine parallele musikalische architektonik zugeordnet war, können wir aus der analogie anderer lieder mit derselben form schließen, bei denen uns die musik erhalten ist[1]). Diese form scheint sich einer großen beliebtheit erfreut zu haben, denn wir finden sie sowohl bei den Altprovenzalen als auch im altfranzösischen viel verbreitet. Zuerst, z. b. bei Wilhelm IX. von Poitiers, erscheint diese form ganz ohne refrain, dann aber finden wir oft die beiden letzten verse als refrain verwandt, also: aaabAB Die ganze form bleibt aber im grunde dieselbe und die musik selbstverständlich auch.

b) Refrain innerhalb dieser form (aAabAB).

Eine verfeinerung dieser form begegnet uns in den späteren rondeaux, die von Gennrich gesammelt sind und deren musik er mitteilt, soweit sie vorhanden ist. Dort ist die zweite strophenzeile auch zum refrain geworden und ist in ihrem wortlaut gleich der vorletzten. Deren form ist also: aAabAB, wobei aber das musikschema das alte bleibt. Aus der fülle der rondeaux dieser art möchte ich einige herausgreifen und anführen: rondeau nr. 2 bei Gennrich: *Main se leva bele Aeliz*:

$$\alpha\ \ \alpha\ \ \alpha\ \ \beta\ \ \alpha\ \ \beta$$
$$a_8\ A_8\ a_8\ b_4\ A_8\ B_4,$$

---

1) Gennrich (Zur Ursprungsfrage s. 219) möchte zu dieser strophenform eine musik $\alpha\,\alpha\,\beta\,\beta$ annehmen, also:

$$\begin{matrix} \alpha & \alpha & \overbrace{\ \beta\ }^{} & \overbrace{\ \beta\ }^{} \\ a & a & a\ b & a\ b \end{matrix}$$

Er will sie als sequenzenausschnitt erklären. Ich finde aber die erklärung als erweiterte romanzenstrophe wahrscheinlicher, denn die musik anderer solcher strophen zeigt eine form $\alpha\,\alpha\,\alpha\,\beta\,\alpha\,\beta$. Erst später setzt auch hierbei die differenzierung ein. Die differenzierten formen zeigen aber meistens wie bei den einfachen romanzen noch deutlich ihren ursprung.

rondeau nr. 5: *C'est desoz l'olive en mi les prez*:

$\alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta$

$a_{10}\ A_{10}\ a_{10}\ b_5\ A_{10}\ B_5$,

rondeau nr. 9: *Aaliz main se leva*:

$\alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta$

$a_7\ A_7\ a_7\ b_4\ A_7\ B_4$,

rondeau nr. 11: *La jus desouz l'olive*:

$\alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta$

$a_6'\ A_6'\ a_6'\ b_6\ A_6'\ B_6$,

rondeau nr. 18: *C'est la gieus en mi les prez*:

$\alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta$

$a_7\ A_8\ a_8\ b_5\ A_8\ B_5$

usw.

Alle die eben gezeigten formen zeigen noch keine differenzierung der melodie. Daß die differenzierung bei diesen auch eintreten kann, zeigt nr. 40: *N'en puis ma grant joie celer*. Dessen form ist:

$\alpha\ \alpha'\ \alpha''\ \beta\ \alpha''\ \beta$

a A a b A B.

c) Refrain auch davor (ABaAabAB).

Bei einer anderen gruppe von rondeaux erscheint als erweiterung der eben gezeigten form der refrain auch vor der strophe. Diese haben dann die form:

$\alpha\ \beta\ \alpha\ \alpha\ \alpha\ \beta\ \alpha\ \beta$

A B a A a b A B,

z. b. rondeau nr. 24: *Margot, Margot, grief sunt li mau d'amer*:

$\alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta$

$A_{10}\ B_5\ a_{10}\ A_{10}\ a_{10}\ b_5\ A_{10}\ B_5$,

rondeau nr. 28: *Mes cuers est emprisonés*:

$\alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta$

$A_7\ B_6\ a_7\ A_7\ a_7\ b_6\ A_7\ B_6$,

rondeau nr. 30: *J'ai mon cuer del tout abandouné*:

$\alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta$

$A_9\ B_6'\ a_9\ A_9\ a_9\ b_6'\ A_9\ B_6'$

usw.

Erweiterung dieser form, verbunden mit differenzierung, findet in rondeau nr. 41: *Amours me maint u cuer* statt:

$$\alpha\ \beta\ \beta'\ \alpha\ \alpha\ \alpha\ \beta\ \beta'\ \alpha\ \beta\ \beta'$$
A B B a A a b b A B B,

wo statt einer b-zeile deren zwei gesetzt sind. Die melodie der zweiten ist von der ersten etwas verschieden. Ähnlich erweitert ist das rondeau nr. 42: *Jamais ne serai saous.* Nur ist hier nicht die b-zeile, sondern die a-zeile verdoppelt:

$$\alpha\ \alpha'\ \beta\ \alpha\ \alpha\ \alpha\ \alpha'\ \beta\ \alpha\ \alpha'\ \beta$$
A A B a A a a b A A B.

d) $\alpha\,\alpha\,\alpha\,\beta\,\alpha\,\beta$ und anderer text.

Die einfache erweiterung der romanzenstrophe (aaabab) liegt musikalisch auch einem kreuzzugslied von Guios de Dijon: *Chanterai por mon corage* (Rayn. 21; Gennrich, Rotr. s. 44) zugrunde. Das lied ist folgendermaßen gebaut:

$$\overbrace{a'\ b}^{\alpha}\ \overbrace{a'\ b}^{\alpha}\ \overbrace{a'\ b}^{\alpha}\ \overbrace{a'\ b}^{\beta}\ \overbrace{C'\ D}^{\alpha}\ \overbrace{C'\ D}^{\beta}\ (7\ s.).$$

Fassen wir je 2 textzeilen zu einer langzeile zusammen, so würde die form der gewöhnlichen romanzenstrophe entstehen: $a_{14}\ a_{14}\ a_{14}\ a_{14}\ B_{14}\ B_{14}$.

e) Differenzierung bei dieser form.

Ebenso wie in der gewöhnlichen romanzenstrophe, so können auch in der erweiterten die musikzeilen differenziert werden, während der text erhalten bleibt. In dem 40. rondeau bei Gennrich: *N'en puis ma grant joie celer* ist die musik, wie wir bereits gesehen haben: $\alpha\ \alpha'\ \alpha''\ \beta\ \alpha''\ \beta$.

Die altfranzösische rotrouenge *Chanter m'estuet de recomens* (Gennrich, Rotr. s. 15ff.) hat folgende form:

$$\alpha\ \alpha'\ \alpha''\ \beta\ \gamma\ \delta$$
$a_8\ a_8\ a_8\ b_4\ a_8\ b_8$.

Die ersten 3 zeilen sind etwas differenziert, dagegen weichen die beiden letzten volkommen ab und haben jede eine neue melodie.



Etwas ähnliches liegt in dem lied *Car me conseilliez* (Spanke, Lieders. nr. 3) vor. Dessen form ist:

$$\begin{matrix} \alpha & \alpha & \beta & \gamma & \delta & \varepsilon & \zeta \\ a_{11}' & a_{11}' & a_{11}' & a_{11}' & b_7 & a_7' & b_7 \end{matrix}$$

oder, da β und γ mit α sehr verwandt sind, $\alpha\,\alpha\,\alpha'\,\alpha''\,\beta\,\gamma\,\delta$. Die vorletzte a-zeile hat im gegensatz zu den anderen a-zeilen, die 11 silben haben, nur 7 silben. Dies ist in diesem falle ohne weiteres möglich, da diese zeile ja eine von den anderen a-zeilen unabhängige melodie hat.

Sehr stark hat sich die musik in der pastourelle *Quant voi la flor nouvele* (Spanke, Lieders. nr. 7) von dem ursprünglichen schema entfernt:

$$\begin{matrix} \alpha & \beta & \alpha & \beta & \gamma & \delta & \gamma & \varepsilon \\ a_6' & a_6' & a_6' & a_6' & a_7' & b_5 & a_7' & b_5. \end{matrix}$$

Daß die beiden letzten a-zeilen eine silbe mehr haben, ist hier wieder durch die musik bedingt. Beide haben dieselbe melodie, die mit den anderen a-zeilen nicht verwandt ist. Die musik spiegelt in diesem lied nicht mehr das metrische schema wieder. Dieses bewahrt eigentlich nur das reimschema, während das schema der silbenzahlen sich der musik angepaßt hat.

Ein lied von Marcabru: *Dirai vos senes doptansa* (Gennrich, Rotr. s. 15) zeigt ähnliche verhältnisse. Seine form ist:

$$\begin{matrix} \alpha & \beta & \alpha & \gamma & \delta & \varepsilon \\ a_7' & a_7' & a_7' & b_3 & a_7' & b_7. \end{matrix}$$

Auch hier ist eigentlich nur das reimschema erhalten. Die musik ist viel weiter entwickelt, und die silbenzahlenverhältnisse sind auch nicht mehr die alten, denn statt 3 silben im letzten vers, wie wir sie erwarten müßten, sehen wir sieben. Schuld daran ist auch hier die musik, die diesem vers eine neue, unabhängige melodie gegeben hat[1]).

Vorhin war das lied von Wilhelm IX.: *Farai un vers, pos mi somelh*, dessen reimschema bekanntlich $a_8\,a_8\,a_8\,b_4\,c_8\,b_4$ ist, erwähnt. Die musik dieses liedes ist nicht erhalten. Viel-

1) Andere beispiele dieser art bei Galino s. 14f.



leicht hat dem Grafen ein vorbild vorgeschwebt, bei dem die beiden letzten verse als refrain verwandt wurden: aaabCB. Die musik wird allerdings noch nicht so weit entwickelt sein, daß diese strophe ganz oder fast durchkomponiert war. Ich möchte eher glauben, daß diese form nach dem schema $\alpha\alpha\alpha\beta\alpha\beta$ gesungen wurde. Wahrscheinlich war die α-zeile vor β unter deren einfluß differenziert, so daß dadurch die reimlose zeile bedingt war. Man mag daher als musikschema etwa $\alpha\alpha\alpha\beta\alpha'\beta$ ansetzen, vielleicht auch $\alpha\alpha\alpha'\beta\alpha''\beta$ oder $\alpha\alpha\alpha'\beta\gamma\beta$ $(\gamma=\alpha'')$[1]. In einigen fällen reimt oder assoniert der 5. vers mit den 3 ersten. Es ist darum angängig, eine starke musikalische verwandtschaft zwischen diesen versen anzunehmen. Nicht angängig ist es aber, wie es Jeanroy tut, diese form als $a_8\,a_8\,a_8\,b_4\,b_{12}$ aufzufassen, wobei die letzten beiden verse zusammengefaßt sind. A. Boucherie[2]) schreibt diese form als $a_8\,a_8\,b_{12}\,b_{12}$. Diese schreibweisen tragen aber den wirklichen verhältnissen nicht rechnung, sondern verwischen die form vollkommen.

f) Varianten.

Neben der gewöhnlichen form: aaabab kommen noch viele varianten vor. Solche können sein:

aaaa (...) bab,
aaaabaab,
aaabbab usw.,

z. b.: Marcabru: Pastorela: *L'autrier jost una sebissa* (Gennrich, Vortr. s. 40) mit der form:

$\alpha\ \beta\ \alpha\ \beta\ \gamma\ \gamma\ \delta$
a' a' a' b' a' a' b' (7 s.).

---

1) Die differenzierung vor der melodie β (schlußdifferenzierung): $\alpha\,\alpha\,\alpha'\,\beta\,\alpha'\,\beta$ scheint Gennrich dazu verführt zu haben, für die form a a a b a b eine musik $\alpha\alpha|\beta\gamma||\beta\gamma|$ $(\alpha\alpha\beta\beta)$ zugrunde zu legen. Nämlich bei starker differenzierung kann die differenzierte α-zeile (α') von den übrigen so unähnlich werden, daß eine verwandtschaft nicht mehr zu erkennen ist (vgl. die differenzierung bei den einfachen romanzen). Aus $\alpha\,\alpha\,\alpha'\,\beta\,\alpha'\,\beta$ kann $\alpha\,\alpha\beta\gamma\beta\gamma$ werden. Den ursprung aus $\alpha\,\alpha\,\alpha\,\beta\,\alpha\,\beta$ auch dieser differenzierten form müssen wir aber immer im auge behalten.

2) Revue de langues romanes 1882, 3e sér. t. VII, s. 194.



Nur das reimschema zeigt noch den ursprung aus der romanzenstrophe. Die musik weicht davon völlig ab, wie das in der lyrik der musikalisch entwickelteren kunstdichter meistens der fall ist. Einige andere beispiele mögen hier folgen:

Bartsch, R. u. P. II, 85: *Belle Aliz matin leva*:

$$a_7\ a_7\ a_7\ \ a_7\ a_7\ b_5'\ A_7\ B_5';$$

Guiraut de Salignac: *Esparviers et austors* (Maus nr. 30):

aaaabbaab (6 s.);

Giraut de Bornelh: *Un sonet novel fatz* (Maus nr. 21):

aaaaabaab (6 s.);

Richard de Semilli: *L'autrier tot seus chevauchoie mon chemin* (Bartsch, R. u. P. I, 64):

$$a_{11}\ a_{11}\ a_{11}\ b_6\ \underline{A_7\ A_4}\ B_6.$$

Wie wir sehen, ist diese letzte form nur durch binnenreim entstanden: A_7A_4 ist gleich A_{11}[1]).

Auch varianten durch umstellung sind möglich: z. b. die alba *Ab la gensor que sia* (Römer s. 10):

$$a_6'\ a_6'\ a_6'\ b_4\ b_4\ a_6',$$

deren form aus $a_6\ a_6\ a_6\ b_4\ a_6\ b_4$ entstanden zu denken ist.

Erweiterung und einführung eines neuen reimes liegt in der romanze *A la fontana del vergier* von Marcabru vor (Römer s. 18):

aaabaac (8 s.).

Eine mehrfache erweiterung finden wir auch in der pastourelle *Quant escavalcai l'autrier* (Römer s. 31):

$$\underline{\underline{a_8\ a_8\ a_8\ a_8\ b_{10}'\ a_8\ b_{10}'}\ a_8\ b_{10}'}\ a_8.$$

In der alba *Quan lo rossinhols s'escria* (Römer s. 11) scheint auch die erweiterte romanzenstrophe versteckt zu liegen:

$$a_7'\ a_7'\ a_7'\ b_3\ b_7\ C_7\ C_7.$$

1) Andere beispiele: vgl. Maus.



Sehen wir vom refrain ab, so würde die letzte zeile des normalschemas fehlen, und die 5. zeile wäre ein b-reim statt a.

Diese eben besprochene erweiterte romanzenstrophe ist noch in vielen anderen fällen in allen möglichen abänderungen zu finden. Ich möchte mich hier nur begnügt haben, zu zeigen, wie häufig diese entwicklungsrichtung der romanzenstrophe vorkommt und welche formen sie ungefähr annehmen kann.

2. Romanzenstrophen durch zusammenfassung.

In einer anderen art von späteren kunstliedern können wir durch zusammenfassung je zweier oder mehrerer zeilen die romanzenstrophenform herstellen. Bei manchen dieser lieder ist die romanzenform musikalisch noch zu erkennen, bei anderen nicht mehr.

Musikalisch ist die romanzenstrophe noch in *Je chevauchoie l'autrier seur la rive de Saigne* (Rayn. 1255; Gennrich, Rotr. s. 67) zu beobachten. Es hat das schema:

$$\overbrace{a_7\,b_7'}^{\alpha}\;\overbrace{a_7\,b_7'}^{\alpha}\;\overbrace{a_7\,b_7'}^{\alpha}\;\overbrace{c_{11}\,c_{11}}^{\beta}\;\overbrace{C_{11}\,C_{11}}^{\beta'}.$$

Fassen wir je 2 zeilen zusammen, so ergibt sich: $a_{14}a_{14}a_{14}b_{22}B_{22}$, also eine ganz normale romanzenstrophe.

Ganz analoge verhältnisse finden wir in Rayn. 1299: *Pour mon cuer releecier* (Gennrich, Rotr. s. 40):

$$\overbrace{a_7\,b_6'}^{\alpha}\;\overbrace{a_7\,b_6'}^{\alpha}\;\overbrace{a_7\,b_6'}^{\alpha}\;\overbrace{c_{11}\,e_{11}}^{\beta}\;\overbrace{C_{11}\,C_{11}}^{\beta}.$$

Durch zusammenfassung je zweier textzeilen ergibt sich: $a_{13}\,a_{13}\,a_{13}\,b_{22}B_{22}$.

Dagegen ist in *Quant voi le tens felon rasoagier* (Rayn. 1297; Gennrich, Rotr. s. 69f.) eine romanzenform nur textlich noch vorhanden. Die form dieses liedes ist:

$$\overbrace{a_{10}\,b_{10}}^{\alpha}\;\overbrace{a_{10}\,b_{10}}^{\alpha}\;\overbrace{a_{10}\,b_{10}}^{\beta}\;\overset{\gamma}{c_4}\;\overset{\delta}{B_{10}}\;\overset{\gamma'}{C_4}.$$

Fassen wir wieder zusammen, so ergibt sich: $a_{20}\,a_{20}\,a_{20}\,b_4\,B_{14}$. Sehen wir uns übrigens das schema der silbenzahlen an,

so entdecken wir die bekannte erweitere romanzenform: aaa...bab (10 10 10 10 10 10 4 10 4).

Bei den folgenden liedern weicht die musik ebenfalls stark vom metrischen schema ab. Die romanzenform ist also durch zusammenfassung nur textlich herzustellen: Rayn. 480: *A la douçour des oiseaus:*

ababababCC (7 s.).

Durch zusammenfassung je zweier zeilen erhalten wir:

$$a_{14}\ a_{14}\ a_{14}\ a_{14}\ B_{14}.$$

Rayn. 265: *Biaus m'est, quant voi verdir les chans:*

$$\underbrace{a\ b}\ \underbrace{a\ b}\ \underbrace{a\ b}\ \underbrace{a\ b}\ \underbrace{C\ D}\ (8\text{ s.})$$
$$=\ a\quad a\quad a\quad a\quad B\ \ (16\text{ s.}).$$

Rayn. 1006: *Biaus m'est estés, quant retentist la breuille:*

$$\underbrace{a'\ b'}\ \underbrace{a'\ b'}\ \underbrace{a'\ b'}\ \underbrace{B'\ A'}\ (10\text{ s.})$$
$$=\ a'\quad a'\quad a'\quad B'\ \ (20\text{ s.}).$$

Ähnliche fälle finden wir in den von Römer zusammengestellten strophenformen:

z. b. Uc de la Bacalaria: *Per grazir la bon' estrena:*

$$\underbrace{a_7'\ b_7}\ \underbrace{a_7'\ b_7}\ \underbrace{a_7'\ b_7}\ \underbrace{a_7'\ b_7}\ \underbrace{C_4\ C_4\ D_5'}$$
$$=\ a_{14}\quad a_{14}\quad a_{14}\quad a_{14}\quad B_{13}'.$$

Peire Espaignol: *Ar levatz sus franca corteza gens:*

$$\underbrace{a\ b}\ \underbrace{a\ b}\ \underbrace{a\ b}\ c'\ (10\text{ s.})$$
$$=\ a_{20}\ a_{20}\ a_{20}\ b_{10}'.$$

Guir. Riquier: *Pus astres no m'es donatz:*

$$\underbrace{a\ b'}\ \underbrace{a\ b'}\ \underbrace{a\ b'}\ \underbrace{a\ b'}\ \underbrace{C\ C}\ (7\text{ s.})$$
$$=\ a'\quad a'\quad a'\quad a'\quad B\ \ (14\text{ s.}).$$

Tomier: *De chantar farai una esdemessa:*

$$\underbrace{a_5\ b_5'}\ \underbrace{a_5\ b_5'}\ \underbrace{a_5\ b_5'}\ \underbrace{C_6\ C_6}$$
$$=\ a_{10}'\quad a_{10}'\quad a_{10}'\quad B_{12}.$$

Peire de la Caravana: *D'un sirventes faire es mos pensamenz*:

$$\underbrace{a'\,b}\,\underbrace{a'\,b}\,\underbrace{a'\,b}\,\underbrace{C\,C}\,\underbrace{C\,C}\ (5\ s.)$$
$$= a\quad a\quad a\quad B\quad B\ (10\ s.).$$

Uc de San Circ: *Una danseta voill far*:

$$\underbrace{a_7\,b_4}\,\underbrace{a_7\,b_4}\,\underbrace{a_7\,b_4}\,\underbrace{C_3\,C_3\,C_7}\,\underbrace{C_3\,C_3\,C_7}$$
$$= a_{11}\quad a_{11}\quad a_{11}\quad B_{13}\quad B_{13}.$$

Joan Esteve: *El dous temps quan la flor s'espan*:

$$\underbrace{a_8\,b_8}\,\underbrace{a_8\,b_8}\,\underbrace{a_8\,b_8}\,\underbrace{c_5'\,c_5'\,c_5'}\,\underbrace{c_5\,c_4}$$
$$= a_{16}\quad a_{16}\quad a_{16}\quad b_{15}'\quad b_9.$$

Raimon de las Salas: *Deus aidatz*:

$$\underbrace{a_3\,a_3\,b_3\,c_5}\,\underbrace{a_3\,a_3\,b_3\,c_5}\,\underbrace{a_3\,a_3\,b_3\,c_5}\,\underbrace{d_3\,d_4\,d_4}\,\underbrace{E_3\,E_4\,A_4}\,\underbrace{F_3\,F_4\,F_4}\,F_5$$
$$= a_{14}\quad a_{14}\quad a_{14}\quad b_{11}\quad C_{11}\quad D_{11}\quad D_5.$$

Raimon Escrivan: *Senhors l'autrier vi ses falhida*:

a'a'a'a'bbbb (8 s.).

Dies mag eine erweiterung der b-zeilen der romanzenstrophe sein: aaaab + bbb.
usw.

In der sammlung von romanzen und pastourellen von Bartsch sind auch solche beispiele zu finden:

z. b. I, 49: Quant je chevauchoie:

$$\underbrace{a_5'\,b_4}\,\underbrace{a_5'\,b_4}\,\underbrace{a_5'\,b_4}\,\underbrace{a_5'\,b_4}\,\underbrace{c_7'\,c_7'}\,\underbrace{d_6\,d_6}\,e_5'\,\underbrace{F_8\,E_5'}$$
$$= a_9\quad a_9\quad a_9\quad a_9\quad \underbrace{b_{14}\quad c_{12}\ d_5'\quad D_{13}'}_{\text{Erweiterter schluß}},$$

II, 27: *En une praelle*:

$$\underbrace{a_5'\,b_4}\,\underbrace{a_5'\,b_4}\,\underbrace{a_5'\,b_4}\,\underbrace{a_5'\,b_4}\,\underbrace{c_7'\,c_7'}\,\underbrace{d_5\,d_6}\,\underbrace{e_9\,f_5}\,\underbrace{F_8\,E_9}$$
$$= a_9\quad a_9\quad a_9\quad a_9\quad \underbrace{b_{14}\quad c\quad d\quad D}_{\text{Erweiterter schluß[1]}},$$

---

1) Der schluß und refrain sind hier in jeder strophe etwas anders.

III, 44: *L'autrier par un matinet* von Moniot de Paris:

$$\underbrace{a\,b'}\ \underbrace{a\,b'}\ \underbrace{a\,b'}\ \underbrace{a\,b'}\ \underbrace{a\,b'}\ \underbrace{a\,b'}\ \underbrace{b'\,b'}\ \underbrace{C'\,C'\,C'}\ (7\,s.)$$
$$= a_{14}'\ a_{14}'\ a_{14}'\ a_{14}'\ a_{14}'\ a_{14}'\ a_{14}'\ B_{21}'$$

usw. Noch mehr beispiele dieser art finden sich bei Maus.

3. Romanzenstrophen in anderen formen enthalten.

In vielen liedern der kunstdichter, die sich durch größeren umfang und kompliziertheit der strophe auszeichnen, begegnen wir der romanzenform innerhalb größerer strophengebilde. Der zusammenhang mit der musik ist so sehr gelockert, daß wir diese erscheinung eher als eine ästhetische spielerei mit der form bezeichnen können, die die innere gefühlsarmut solcher dichtungen ersetzen sollte.

Eine *vadurie* von Moniot de Paris: *Lonc tens ai mon tens usé* (Rayn. 475; Gennrich, Rotr. s. 41) hat nach Gennrich die form:

$$\overbrace{a_6\,a_6\,a_6\,b_5'}^{\alpha}\ \overbrace{c_6\,c_6\,c_6\,b_5'}^{\alpha'}\ \overbrace{D_6\,D_6\,D_6\,B_5'}^{\alpha'}.$$

Die melodie α' unterscheidet sich von α nur durch die letzten beiden töne. Die durch die melodie α zusammengefaßten 4 kurzzeilen haben die form der romanzenstrophe, die also in der strophe des liedes dreimal vorkommt. In dieser *vadurie* können wir aber innerhalb der melodie α eine dem reimschema entsprechende musikalische gliederung erkennen. Die form

$$\overbrace{a_6\,a_6\,a_6\,b_5'}^{\alpha}$$

könnten wir durch zerlegung der dazugehörigen melodie auch so auffassen:

$$\begin{matrix}\alpha & \alpha' & \alpha'' & \beta \\ a_6 & a_6 & a_6 & b_5',\end{matrix}$$

wobei α' einen halben ton tiefer steht als α und α'' eine kleine terz. Die strophe der *vadurie* wäre demnach also:

$$\begin{matrix}\alpha & \alpha' & \alpha'' & \beta & \alpha & \alpha' & \alpha'' & \beta' & \alpha & \alpha' & \alpha'' & \beta' \\ a_6 & a_6 & a_6 & b_5' & c_6 & c_6 & c_6 & b_5' & D_6 & D_6 & D_6 & B_5'.\end{matrix}$$



Dies stellt aber eine ausnahme dar. Meistens ist eine solche zerlegung nicht möglich. Man kann ja auch diese melodie als für je 4 zeilen geltend auffassen, wie Gennrich es tut.

In vielen anderen strophenformen können wir in ähnlicher weise im metrischen schema noch die romanzenarchitektonik wiederfinden:

z. b. Moine de Montaudon: *Gascspecs* (Jeanroy, Or. s. 376):

$$|a\ a\ a\ b'|\ \ |a\ a\ a\ b'|\ (7\ s.);$$

G. Raynold et Magret: *Magret puiat* (Jeanroy, Or. s. 376):

$$|a\ a\ a\ b'|\ \ |a\ a\ a\ b'|\ (7\ s.);$$

Moine de Montaudon: *Manens* (Jeanroy, Or. s. 377):

$$|a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ b_7'|\ \ |a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ b_7'|\ ;$$

Rostanh Berenguier: *La dousa paria* (Römer s. 50):

$$|a_5'\ a_5'\ a_5'\ b_5|\ \ |a_5'\ a_5'\ a_5'\ b_5|\ c_3'\ c_3'\ d_5\ c_3'\ c_3'\ d_5;$$

Marcabru: *Estornel, coill ta volada* (Römer s. 18):

$$|a_7'\ a_7'\ a_7'\ b_7|\ \ |c_3\ c_3\ c_3\ c_3\ c_3\ c_3\ a_5'|\ ;$$

Folquet de Marseilla: *Vers deus, el vostre nom e de sancta Maria* (Römer s. 10):

$$a_{12}'\ a_{12}'\ a_{12}'\ |b_6\ b_6\ b_6\ a_6'|\ \ |b_6\ b_6\ b_6\ a_6'|\ \ |C_6\ C_6\ C_6\ A_6'|\ ;$$

Bartsch, R. u. P. I, 51: *L'autrier aloie pensant*:

$$a_7\ a_3\ b_3\ a_7\ a_3\ b_3\ b_7\ c_3\ |D_3\ D_3\ D_3\ B_2|\ \ |D_3\ D_3\ D_3\ B_2|$$

u. a. (vgl. Maus).

Wie wenig ein musikalischer zusammenhang zwischen der architektonik der in anderen, komplizierten gebilden enthaltenen romanzenstrophenformen und ihrer musik besteht, möchte ich noch an einem beispiel zeigen: Richard de Semilli: *Je chevauchai l'autrier la matinee* (Gennrich, Rotr. s. 54; Rayn. 527) und *Chançon ferai plain d'ire et de pensee* (Rayn. 538; Gennrich, Rotr. s. 58), dazu ein geistliches kontrafactum (Rayn. 1182; Gennrich, Rotr. s. 60): *Chanter vos vueil de la virge Marie* haben folgende form:

$$a_{10}' \; a_{10}' \; \overbrace{\underline{b_6\, b_6\, b_6\, a_6'}}^{\beta} \; \overbrace{\underline{C_6\, C_6\, C_6\, A_6'}}^{\beta}.$$

$$\text{(über } a_{10}' \; a_{10}' \text{: } \alpha \;\; \alpha\text{)}$$

Wollten wir die zu bbba und CCCA gehörige melodie noch zerlegen, so würde diese sich höchstens so gestalten:

$$\begin{matrix} \alpha & \alpha & \beta\,\gamma\,\delta\,\delta' & \beta\,\gamma\,\delta\,\delta' \\ a' & a' & \underline{b\ b\ b\ a'} & \underline{C\ C\ C\ A'} \end{matrix},$$

wobei die anfänge von δ und δ' gleich wären. Ein ähnlichkeit in der musikalischen und metrischen architektonik ist also nicht vorhanden, d. h. die in der ganzen form zweimal enthaltene romanzenstrophe ist durch die musikalische architektonik in keiner weise begründet. Wir müssen sie vielmehr als eine formenspielerei betrachten.

Wie weit solche metrischen spielereien gehen können, zeigen fälle, wo ganze strophenformen umgekehrt erscheinen. So kommt z. b. bei Guillem Figueira: *Ja de far nou sirventes* (Stengel s. 86) die form $a_7 b_8 a_8 b_8 b_8 b_8 b_8 b_8$ vor, die aus aaa..bab entstanden ist.

4. Erweiterung der coda und zurückdrängung der litaneien.

Eine andere spur der alten romanzenstrophe können wir in fast allen kunstliedern der trouvères und troubadours beobachten. Man unterdrückte die zahl der wiederholungen der ursprünglichen litanei und erweiterte dagegen die coda. Die wiederholung der ersten phrase findet gewöhnlich nur einmal statt. Auch erstreckt sie sich meistens über 2, manchmal über 3, seltener sogar über 4 verse. Diese typen sind also:

$$\overbrace{\alpha\ \beta}^{\alpha} \quad \overbrace{\alpha\ \beta}^{\alpha} \quad + \text{coda},$$

seltener: $\alpha\,\beta\,\gamma \quad \alpha\,\beta\,\gamma \quad + \text{coda},$

$\alpha\,\beta\,\gamma\,\delta \quad \alpha\,\beta\,\gamma\,\delta \quad + \text{coda},$

oder auch: $\alpha\,\alpha\,\beta \quad \alpha\,\alpha\,\beta \quad + \text{coda}.$

Einige beispiele mögen hier folgen:

Blondel de Nesle: *Quant je plus sui en poor de ma vie* (Rayn. 1227; Gennrich, Rotr. s. 32):



$$\begin{array}{l} \alpha\ \ \beta\ \ \alpha\ \ \beta\ \ \gamma\ \ \delta\ \ \overbrace{b_{10}\ a_3}^{\varepsilon}\ \overbrace{a_4\ a_6}^{\zeta}\ \ \delta\ \ \eta\ \ \vartheta\ \ \iota \\ a_{10}'\ b_{10}\ a_{10}'\ b_{10}\ b_{10}\ a_{10}'\ b_{10}\ a_3\ a_4\ a_6\ b_{10}\ a_7'\ b_7\ b_7 \\ = \underbrace{\alpha\ \ \beta}\ \ \underbrace{\alpha\ \ \beta} + \text{coda} \\ = \quad \alpha \qquad \alpha \quad + \text{coda}; \end{array}$$

König von Navarra: *L'autrier par la matinee* (Tiersot s. 420):

$$\begin{array}{l} \alpha\ \ \beta\ \ \alpha\ \ \beta\ \ \gamma\ \ \delta\ \ \varepsilon\ \ \zeta\ \ \eta\ \ \delta \\ a_7'\ b_7\ a_7'\ b_7\ b_7\ c_7\ c_7\ b_6\ b_7\ c_7 \\ = \underbrace{\alpha\ \ \beta}\ \ \underbrace{\alpha\ \ \beta} + \text{coda} \\ = \quad \alpha \qquad \alpha \quad + \text{coda}; \end{array}$$

Cl. Marot: *Une pastourelle gentille* (Tiersot s. 437):

$$\begin{array}{l} \alpha\ \ \beta\ \ \alpha\ \ \beta\ \ \gamma\ \ \delta\ \ \varepsilon \\ \underbrace{a_8'\ b_8}\ \underbrace{a_8'\ b_8}\ c_9'\ d_8\ d_8 \\ = \quad \alpha \qquad \alpha \quad + \text{coda}; \end{array}$$

Rayn. 573: *Au tans novel* (Galino s. 19):

$$\begin{array}{l} \alpha\,\beta\,\gamma\,\alpha\,\beta\,\gamma + \text{coda} \\ \underbrace{a\ a\ b}\ \underbrace{a\ a\ b}\ c\ c\ d\ D \\ = \quad \alpha \qquad \alpha \quad + \text{coda} \end{array}$$

und viele andere lieder (vgl. Galino [s. 19] und Maus).

Gennrich erklärt diese form (kanzonenstrophe) anders. Nach ihm soll dies eine hymnenstrophe sein, bei der der erste melodieabschnitt der singweise dieser vorangestellt wurde, wodurch eine wiederholung dieses ersten melodieabschnitts zustande kam. Wie Gennrich selbst zugibt, ist aber kein fall bekannt, wo man dies voranstellen des ersten melodieabschnitts bei einer ganz durchgeführten hymnenmelodie beobachten könnte. Nur bei den rondeaux findet eine voranstellung statt, allerdings nicht des ersten, sondern letzten melodieabschnitts. Diese form ist eine durchaus künstliche und kann nicht zur erklärung einer so viel gebrauchten form wie der kanzonenstrophe herangezogen werden. Außerdem liegen dort die verhältnisse ganz anders. Unsere erklärung ist dagegen viel natürlicher und reiht auch die kanzonenstrophe in die allgemeine entwicklungsreihe ein.

Schluß.

Ergebnisse.

1. Die geschichte der romanzenstrophe.

In vorliegender arbeit habe ich versucht, eine geschichte der romanzenstrophe zu geben. Die grundlage der entwicklung ist das sog. litaneienprinzip, das nicht nur dem altfranzösischen volke eigentümlich ist, sondern das man auch bei allen völkern der welt, die auf der entsprechenden entwicklungsstufe stehen oder standen, ja sogar bei tieren finden kann. Eine herleitung dieser musikalischen form aus den litaneien der kirche, wie Gennrich es annimmt, ist nicht richtig. Nur der name ist daher genommen. Die sangesart der litaneien ist vielmehr die volkstümlichste aller musikalischen formen. Daß die mittelalterliche kirche auch diese form anwenden konnte, ist nicht weiter verwunderlich. Denn den musikalisch höher gebildeten klerikern war diese form nicht ganz fremd, da sie ja selbst mitglieder des volkes und so von natur aus in dieser form zu hause waren. Meistens verwandten sie die litaneien in weniger kunstvollen gesängen, die für das volk bestimmt waren, sei es, daß sie von diesem gesungen, oder sei es, daß sie nur seinem musikalischen verständnis angepaßt werden sollten.

Auf dies litaneienprinzip kamen dann unter den händen der geistlichen sänger oder der durch diese musikalisch gebildeten jongleurs von seiten der kirchlichen musik und poesie eine reihe von zügen, die an und für sich mit dem litaneien-



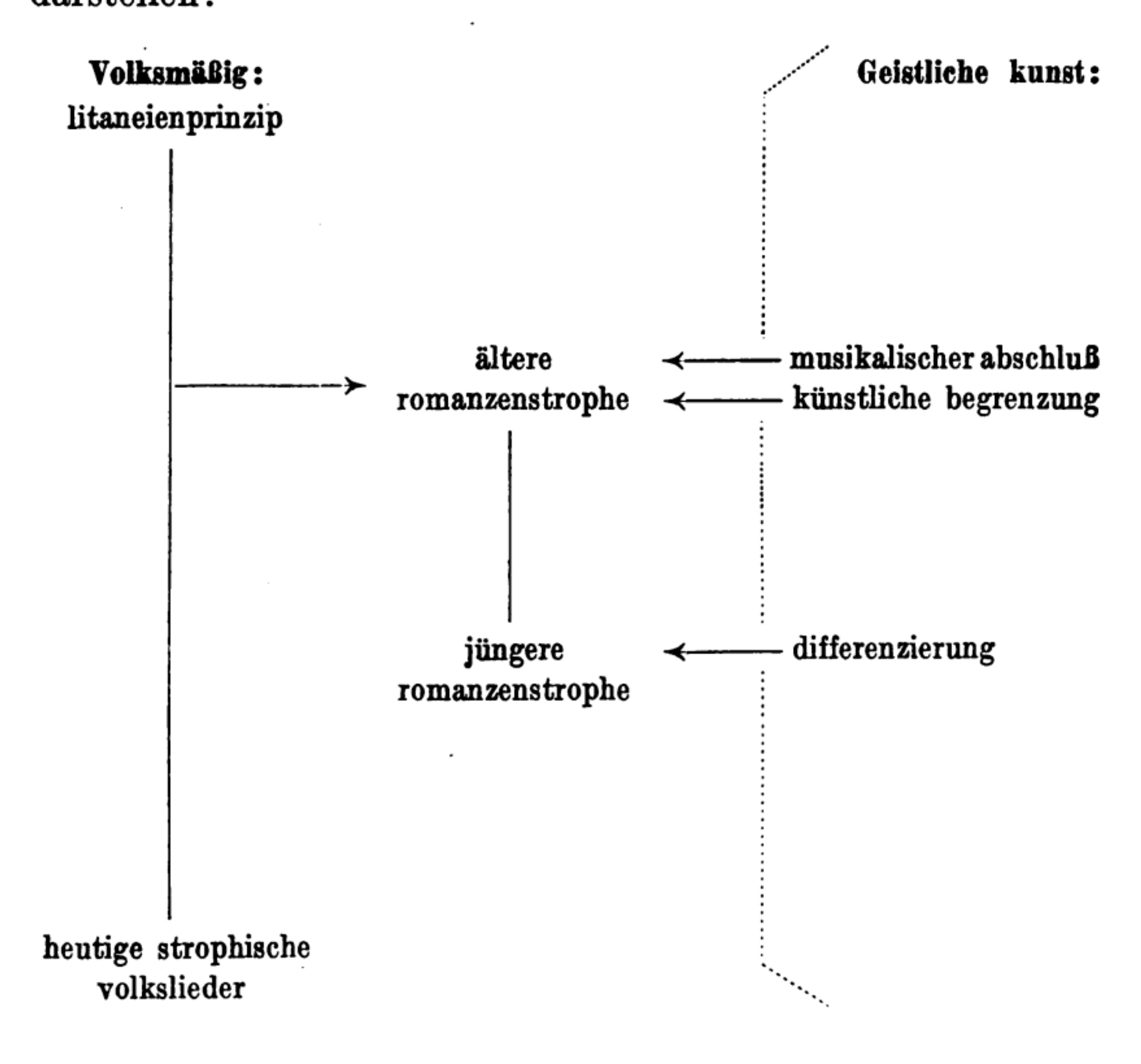
prinzip nichts zu tun hatten, sondern diesem gänzlich fremde elemente darstellten. Auf diese weise kamen die formen zustande, mit denen wir uns beschäftigt haben. Als erstes dieser fremden elemente haben wir die musikalische coda kennengelernt, die den laissen angefügt wurde. Ebenso alt ist auch die künstliche begrenzung der zeilenzahl beim litaneienprinzip. Diese erfolgte, wie wir gesehen haben, in analogie zur kirchlichen strophischen dichtung. Aus diesen 3 elementen: litaneienprinzip, künstliche begrenzung der zeilenzahl und musikalischer abschluß entstand eine ganz eigentümliche strophische form, die wir als ältere romanzenstrophe bezeichnet haben. Irgendwie innerlich durch die musik festgelegt ist diese strophe noch nicht. Innerhalb ihres strophenkörpers herrscht noch uneingeschränkt das litaneienprinzip, das bekanntlich keine begrenzung der zeilenzahl kennt. Daher war es auch möglich, daß solche künstlich festgelegten strophen wieder zerfielen und so schwankungen in der zeilenzahl auftreten konnten. Es ist aber nicht statthaft, diese formen als übergänge von der laisse zur strophe anzusehen. Ein allmählicher übergang findet nicht statt. Unregelmäßige romanzenstrophen sind nur als rückschläge zur natur des litaneienprinzips anzusehen[1]).

Allmählich begannen unter dem einfluß der höher gebildeten geistlichen musik die litaneienglieder sich untereinander zu differenzieren, d. h. es fand eine entwicklung statt, die dahin führte, die einzelnen strophenzeilen dem litaneienprinzip immer mehr zu entfremden. Bei beginn dieser entwicklung wurde zunächst nur die letzte zeile vor dem refrain differenziert (schlußdifferenzierung). Diese nahm immer größeren umfang an und erfaßte von hinten aus beginnend immer mehr strophenzeilen. Eine andere art der differenzierung wollte abwechslung bringen und änderte je die 2. zeile ab. Auch konnten beide arten der differenzierung kombiniert werden. Die differenzierten zeilen, deren ursprung

1) Selbstverständlich ist es nicht zulässig, die laissen eines epos als zerfallene romanzenstrophen aufzufassen.

man anfangs noch gut erkennen kann, wurden ihrer ausgangszeile gegenüber immer selbständiger und schließlich gänzlich unähnlich. Durch diese entwicklung wurde bei der romanzenstrophe nun endlich die zeilenzahl durch die musik, d. h. innerlich festgelegt. Auf dem wege dahin waren, wie wir beobachten konnten, schwankungen der zeilenzahl noch möglich. Diese erscheinung starb aber mit zunehmender differenzierung immer mehr ab und verschwand schließlich ganz. Diese romanzenform, bei der die zeilenzahl der strophe innerlich durch die musik festgelegt ist, haben wir als die jüngere bezeichnet. Gemeinsam mit der älteren form hat sie nur noch das metrische strophenschema. Ihre musik ist weiter fortgeschritten.

Die ganze entwicklung, d. h. das eintreten der dem litaneienprinzip fremden züge und ihre reihenfolge sowie die daraus gebildeten formen, läßt sich durch folgendes schema darstellen:



Aus diesem schema sehen wir, daß als ursprünglich volkstümliches element bei der romanzenstrophe nur die litaneien des strophenkörpers (bei der älteren romanzenstrophe) in frage kommen. Alle übrigen elemente sind aus der höher entwickelten geistlichen kunst gekommen. Die romanzenstrophe stellt sich also als eine mischung von einem volksmäßigen element mit einer anzahl nichtvolksmäßigen dar. Sie ist somit als eine kunstform anzusehen, die auf volksmäßiger grundlage aufgebaut ist.

Die romanzenstrophe scheint sehr beliebt und bekannt gewesen zu sein, denn ihre spuren lassen sich in der auf das formale sehr viel wert legenden kunstdichtung noch allenthalben finden. Man erweiterte die romanzenstrophe durch wiederholung der letzten beiden zeilen. Auch stellte man diese beiden letzten zeilen voran. Bei anderen liedern wieder finden wir die romanzenstrophe einer komplizierteren form als grundlage dienend. In anderen fällen ist sie in einer umfangreicheren und komplizierteren strophe ein- oder mehrfach enthalten. Eine weitere spur unserer romanzenstrophe scheint sich in der kanzonenstrophe zu finden, wo die zahl der wiederholungen bis auf eine herabgesetzt und die coda sehr erweitert ist.

2. Romanzenstrophe und rotrouenge.

Notwendig ist es noch, das verhältnis der romanzenstrophe zur altfranzösischen rotrouenge zu klären. Die letztere hat Gennrich ausführlich untersucht. Danach ist rotrouenge die bezeichnung für eine musikalische strophenform im altfranzösischen. Ihr schema ist musikalisch und textlich:

$$\alpha\ \alpha\ \alpha \ldots \beta$$

$$\text{a a a} \ldots \text{b},$$

wobei die zeilen des strophenkörpers in *vert*- und *clos*-schlüsse auslaufen können ($\alpha\ \alpha\ \alpha \ldots \alpha'\ \beta$), was unserer schlußdifferenzierung entspricht. Danach ergibt sich, daß die rotrouenge mit der von uns so genannten älteren romanzenstrophe musikalisch identisch ist. Außerdem greift die rotrouenge auf das gebiet der jüngeren romanzenstrophe über. Hier umfaßt sie



aber nur die ältesten, also die am wenigsten differenzierten formen. Die rotrouenge ist also in der romanzenstrophe enthalten. Der begriff romanzenstrophe ist daher der höhere begriff, der auch die weiteren entwicklungsformen, die nicht mehr zur rotrouenge gehören, umfaßt.

Wenn man gesagt hat, daß Schläger sich vergebens bemüht hat, die musikalisch einheitliche form der romanze nachzuweisen, so trifft diese bemerkung nicht das richtige. Die romanzenstrophe ist nicht eine form, die immer gleich war, sondern sie hat eine bestimmte entwicklung durchgemacht, die wir verfolgt haben. Zu erkennen ist sie aber immer an einer formel, die, sei es musikalisch und metrisch (ältere romanzenstrophe) oder nur metrisch (jüngere romanzenstrophe) bei ihr auftritt. Und diese formel wird dargestellt durch das einfache schema: aaa..b.

Romanistische Arbeiten

Herausgegeben

von

Karl Voretzsch

8.

1. Schuwerack, Josef, Charakteristik der Personen in der altfranzösischen Chançun de Guillelme. Ein Beitrag zur Kenntnis der poetischen Technik der ältesten Chansons de Geste. 1913. XVIII, 138 S. ℳ 4,–
2. Zanders, Josef, Die altprovenzalische Prosanovelle. Eine literarhistorische Kritik der Trobadorbiographien. 1913. VIII, 136 S. ℳ 4,–
3. Schwartz, Wilhelm, August Wilhelm Schlegels Verhältnis zur spanischen und portugiesischen Literatur. 1914. X, 144 S. ℳ 4,40
4. Wulff, August, Die frauenfeindlichen Dichtungen in den romanischen Literaturen des Mittelalters bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts. 1914. X, 199 S. ℳ 6,–
5. Stiefel, Heinrich, Die italienische Tenzone des XIII. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur provenzalischen Tenzone. 1914. XIII, 151 S. ℳ 5,–
6. Falke, Ernst, Die romantischen Elemente in Prosper Mérimées Roman und Novellen. 1915. XI, 189 S. ℳ 6,–
7. Mulertt, Werner, Laissenverbindung und Laissenwiederholung in den Chansons de geste. 1918. XIV, 196 S. ℳ 8,–
8. Scheludko, Dimitri, Mistrals „Nerto“. Literarhistorische Studie. 1922. 64 S. ℳ 2,40
9. Moldenhauer, Gerhard, Herzog Naimes im altfranzösischen Epos. 1922. XI, 181 S. ℳ 7,–
10. Wuttke, Adolf, Die Beziehungen des Felibrige zu den Trobadors. 1923. 99 S. ℳ 2,–
11. Mulertt, Werner, Studien zu den letzten Büchern des Amadisromans. 1923. X, 114 S. ℳ 3,–
12. Hoffrichter, Leo, Die ältesten französischen Bearbeitungen der Melusinensage. 1928. XI, 128 S. ℳ 8,–
13. Moldenhauer, Gerhard, Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der iberischen Halbinsel. Untersuchungen und Texte. 1929. VIII, 186 S. VI, 348 S. ℳ 36,–
14. Parwulski, Otto, Victor Gelu. 1930. XII, 166 S. ℳ 9,–
15. Müller, Erich, Die Altprovenzalische Versnovelle. 1930. XV, 153 S. ℳ 8,–

Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale)

Gerhard Rohlfs

Etymologisches Wörterbuch der unteritalienischen Gräzität

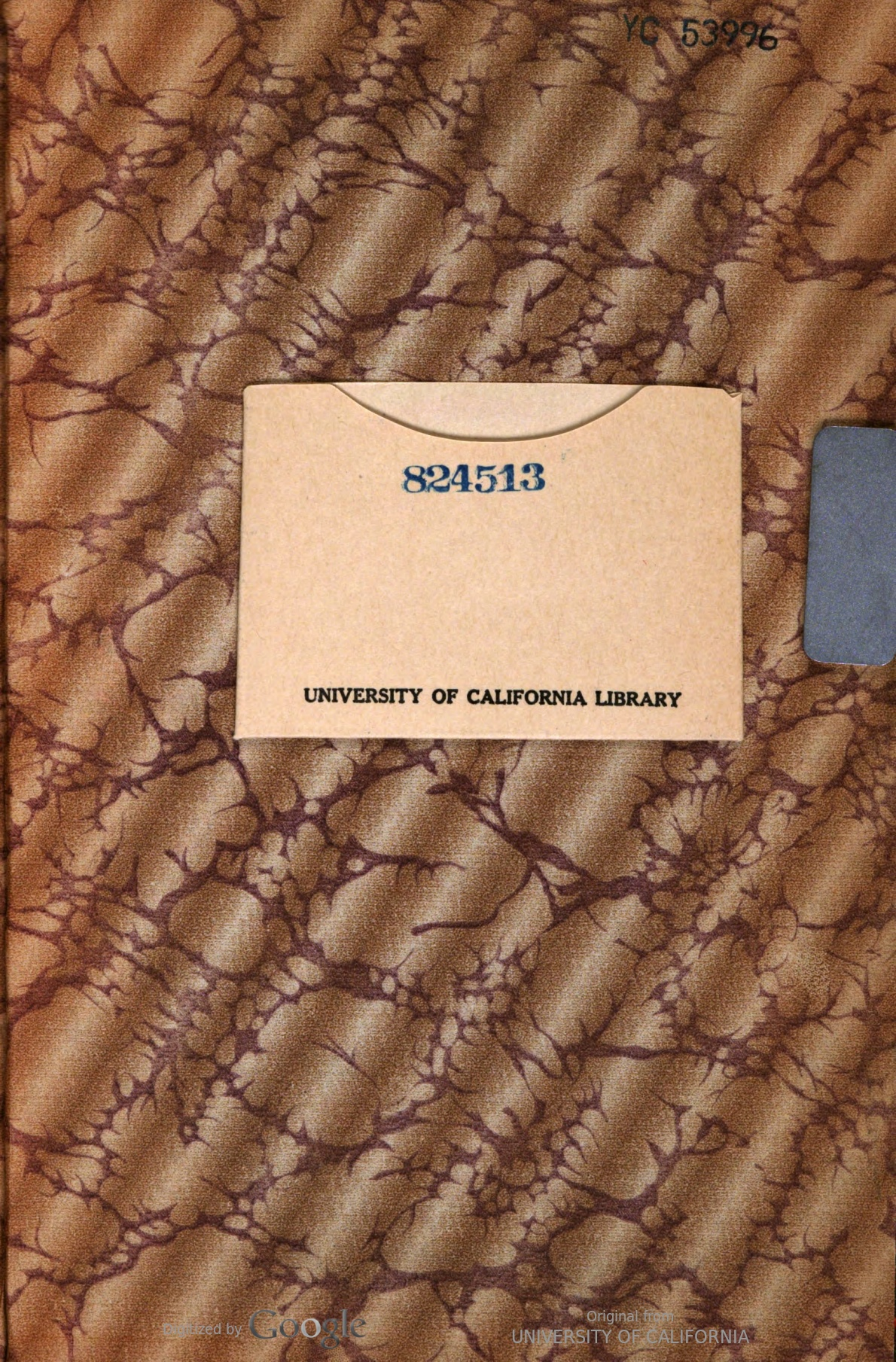
1930. Kl.-8°. XLVII, 393 S.

Geh. ℳ 28,—; Lwd. geb. ℳ 30,—

INHALTSVERZEICHNIS

Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale)




YC 53996
824513
UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

